

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta  
Ústav románských studií

diplomová práce

Tereza Bláhová



# Svět Arltových povídek

The world of Arlt's tales

*Vedoucí práce:* **prof. PhDr. Anna Housková, CSc.**  
**Praha 2012**

## **Poděkování**

Chtěla bych velmi poděkovat paní prof. PhDr. Anně Houskové, CSc. za vřelý a ochotný přístup k vedení této práce, za cenné rady a připomínky a za čas, který jí věnovala.

**Prohlášení:**

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval/a samostatně, že jsem řádně citoval/a všechny použité prameny a literaturu, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

V..... dne

*podpis*

## **ABSTRAKT**

Tato diplomová práce má za cíl interpretovat vidění světa ve dvou povídkách argentinského spisovatele Roberta Arlta. Vychází z pojednání o vzniku, vývoji a teorii povídky, která ji zajímá jak ze světového pohledu, tak z pohledu hispanoamerických autorů Horacia Quirogy, Julia Cortázara a Jorgeho Luise Borgese. Dále nahlíží na argentinskou společnost na přelomu 19. a 20. století, jenž patří mezi hlavní témata Arltovy tvorby, a na kontext literatury v Buenos Aires ve dvacátých a třicátých letech 20. století daný do souvislostí s Arltovým postavením mezi jeho literárními současníky. Aby bylo dosaženo komplexního pohledu na spisovatele Roberta Arlta, obsahuje práce stručný přehled o jeho životě a díle. Všechna tato fakta jsou využita při rozboru povídek „Hrbáček“ a „Ester Primavera“, který se zaměřuje na styl a způsob, jakým jsou povídky vytvářeny, a na činy a životní situace jejich postav. Začleněním nižších sociálních tříd a slangu do literatury, zájmem o existenci jedince a stíráním hranic mezi skutečností a fikcí našel Roberto Arlt pochopení až u spisovatelů následujících generací.

### **Klíčová slova:**

Roberto Arlt, El jorobadito, Ester Primavera, Buenos Aires, povídka, dualita, svět literatury, společnost

## **ABSTRACT**

The main focus of this thesis is the interpretation of the view of the world in two of the short stories of Argentinean writer Roberto Arlt. The thesis is based on essay of the foundation, evolution and theory of short story. Both the global point of view and the perspectives of Hispano-American authors Horacio Quiroga, Julio Cortázar and Jorge Luis Borges are considered. In addition, this work describes Argentinean society at the turn of the 19<sup>th</sup> into the 20<sup>th</sup> century, the society being the main period of Arlt's pieces. The context of the literature in Buenos Aires in the 1920s and 1930s is also described to introduce the writer's position among his contemporaries. A brief introduction of Roberto Arlt's biography and writings is included as background. All of these factors are addressed in the analysis of the short stories "The Little Hunchback" and "Ester Primavera." The analysis is targeted at the style and method used to create the short stories and about the acts and life situations of its characters. Arlt's integration of lower social class and colloquial language in literature, his interest in the individual existence, and the gradual elimination of the boundary between reality and fiction, inspired many writers of the following generation.

### **Key words:**

Roberto Arlt, The Little Hunchback, Ester Primavera, Buenos Aires, short story, duality, world of literature, society

# OBSAH

|  |    |
|--|----|
| <b>Úvod</b> .....  | 7  |
| <b>1. Povídka</b> .....  | 9  |
| 1.1 Vznik moderní povídky .....  | 9  |
| 1.2 Vývoj povídky v Hispánské Americe .....  | 12 |
| 1.3 Teorie povídky .....   | 15 |
| 1. 3. 1 O povídce z Evropy a ze Spojených států .....  | 16 |
| 1. 3. 2 O povídce z Hispánské Ameriky .....  | 18 |
| <b>2. Historické a literární souvislosti</b> .....   | 22 |
| 2. 1 Sociální vývoj v argentinské společnosti na přelomu 19. a 20. století. Původ Arltových postav ..... | 22 |
| 2. 2 Argentinská literatura dvacátých let 20. století .....  | 25 |
| <b>3. Roberto Arlt</b> .....   | 29 |
| 3.1 Život .....  | 29 |
| 3.2 Dílo .....   | 32 |
| <b>4. Rozbor povídek</b> .....   | 40 |
| 4. 1 Hrbáček .....   | 40 |
| 4. 2 Ester Primavera .....   | 49 |
| <b>5. Závěr</b> .....  | 56 |
| <b>6. A modo de conclusión</b> .....   | 57 |
| <b>7. Resumé</b> .....   | 59 |
| <b>8. Conclusion</b> .....   | 60 |
| <b>9. Seznam použité literatury</b> .....  | 61 |
| <b>10. Přílohy</b>   |    |

## ÚVOD

S příchodem modernismu na přelomu 19. a 20. století se začíná těšit své oblibě novodobý literární žánr – povídka. Její význam v hispanoamerické literatuře nabírá na síle a během 20. století se stává žánrem reprezentujícím literaturu Hispánské Ameriky.

Argentinský prozaik, dramatik a publicista Roberto Arlt (1900–1942) jistě patří mezi jedny z nejvýznamnějších inovátorů povídkového žánru na poli nejen argentinské, ale i hispanoamerické literatury. Ve své době jej však pro svůj svérázný a osobitý styl uznávala jen hrstka jeho současníků. Až s následující generací hispanoamerických spisovatelů se jeho dílu dostalo uznání, když v něm našli inspiraci Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti, Julio Cortázar, Ernesto Sábato nebo Manuel Puig.

Náplní této diplomové práce je rozbor povídek „Hrbáček“ a „Ester Primavera“, který má za cíl charakterizovat svět těchto povídek na základě teoretického poučení o žánru povídky a interpretace postav z hlediska stylu a témat.

Práce je rozdělena na pět částí. V první části se budeme zabývat původní formou povídky a jejím vývojem a postavením v literatuře Hispánské Ameriky. V druhé podkapitole této části představíme teorii povídky nejprve tak, jak ji vnímají literární kritici a autoři v Evropě a ve Spojených státech. Podrobněji se zaměříme na teorii povídky hispanoamerických autorů: Horacio Quiroga, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges a Ricardo Piglia.

Ve druhé části stručně popíšeme historické a literární souvislosti, které měly bezprostřední vliv na tvorbu Roberta Arlta. Bude nás zajímat vývoj společnosti v Argentině na přelomu 19. a 20. století a její následné rozdělení do tříd. Z literárního hlediska se zaměříme především na postavení Roberta Arlta mezi spisovateli „buenosaireské“ společnosti.

Třetí část této práce se věnuje životu a dílu Roberta Arlta, kde nás budou zajímat především autobiografické prvky patrné v Arltově díle a celkové představení jeho díla.

Ve čtvrté části se pokusíme uvést teoretické poznatky do kontextu s povídkami „Hrbáček“ a „Ester Primavera“, abychom mohli interpretovat svět, jenž obklopuje postavy těchto povídek.

# 1. POVÍDKA

*En el momento los leímos junto con muchos otros, que incluso podían ser de los mismos autores. Y he aquí que los años han pasado, y hemos vivido y olvidado tanto. Pero esos pequeños, insignificantes cuentos, esos granos de arena en el inmenso mar de la literatura, siguen ahí, latiendo en nosotros.<sup>1</sup>*

Julio Cortázar, "Algunos aspectos del cuento," 1970

## 1.1 Vznik moderní povídky

Povídka (španělsky *el cuento*) je prozaický literární žánr, který tvoří součást všech doposud poznaných kultur, a jenž je úzce spjat s tradicí ústního vypravěčství. José Miguel Oviedo ve své knize *Antología del cuento hispanoamericano* konstatuje:

(...) vyprávět smyšlené příběhy (obecně s přáním vysvětlit si vlastní původ, ale také pro prostý požitek z toho, když vyvoláme v druhých úžas, jak mnohokrát připomněl Borges) je přirozený zvyk všech lidí z každého koutu světa.<sup>2</sup>

Lidé se scházeli a vyprávěli si příběhy, které se přenášely z generace na generaci. Tato ústní forma povídky sahá svou minulostí do pradávna a často vychází z mystických a folklorních tradic. Spolu s tím, jak se v jednotlivých obdobích proměňovala lidská společnost, obměňovala se a měnila formu i tato vyprávění, až se nakonec začala zaznamenávat písemně. Vznikaly krátké prozaické útvary, pro které nalezneme ve slovnících různá pojmenování. José Miguel Oviedo tak zmiňuje název „leyenda“ (legenda), „historia“ (historie), „novela“ (novela),<sup>3</sup> „apólogo“ (mravoučná bajka) nebo „parábola“ (podobnost)<sup>4</sup> atd. Ve *Slovníku literární teorie* Štěpána Vlašiny se dovídáme, že za „bezprostřední předchůdce povídky je možno považovat

---

<sup>1</sup> „V určité době je čteme spolu s mnoha jinými, které dokonce mohou být od těch samých autorů. Potom uplynou roky, mnoho jsme toho zažili a mnoho zapomněli. Ale tyto malé, bezvýznamné povídky, tato zrnka písku v širém moři literatury, v nás stále přezívají.“

<sup>2</sup> „(...) contar historias ficticias (generalmente, con el afán de explicarse los propios orígenes pero también, como ha recordado tantas veces Borges, por el simple placer de producir un asombro) es una costumbre natural de los hombres de cualquier latitud.“ Citováno z: OVIEDO, José Miguel. *Antología crítica del cuento hispanoamericano 1830 – 1920*. Madrid: Alianza, 1989, s. 7.

<sup>3</sup> Dnes se ve španělštině užívá pro tento literární žánr pojem *el cuento corto*.

<sup>4</sup> OVIEDO, José Miguel. *Antología crítica del cuento hispanoamericano 1830 – 1920*. Madrid: Alianza, 1989, s. 8.



různorodá literární prozaická vyprávění, zvaná do 18. století *historie*“.<sup>5</sup> V Hispánské Americe bychom snad mohli považovat za anticipaci žánru jednotlivé úryvky z kronik z období tzv. místokrálovství.<sup>6</sup>

Pojmenování „povídka“ ve smyslu moderního pojetí nalezneme do 19. století jen velmi zřídka. Např. ve španělské literatuře byl výraz *el cuento* poprvé použit v roce 1563 Juanem de Timonedou a označoval „heroické povídky s velkým množstvím ponaučení a nauk“.<sup>7</sup> Také Miguel de Cervantes y Saavedra rozlišoval povídku – *el cuento* – a novelu – *la novela*. Povídku považoval za ústní vyprávění, novelu za vyprávění písemné, ačkoliv znaky každého z nich se téměř nelišily.<sup>8</sup>

Všechny tyto literární útvary bezpochyby ke vzniku nového žánru přispěly, mají ale své charakteristické rysy, kterými se od sebe odlišují a nelze je s moderní povídkou bezprostředně spojovat. Opět se obracíme na Josého Miguela Oviedu. Říká:

I když tyto dávné a primitivní formy, které vznikly na Východě nebo v Evropě, některé tak výjimečné jako *Tisíc a jedna noc* nebo *Canterburské povídky* Geoffreyho Chaucera, předcházejí současné povídky, nemůžeme je s ní zaměňovat.<sup>9</sup>

Estébanes Calderón ve svém *Slovníku*... dále pokračuje o vývoji povídky takto:

(...) až s realistickou literaturou se definitivně utváří moderní povídka, která k výše uvedeným charakteristikám připojuje novou tematiku, v mnoha případech spojenou se sociálním světem autora (...)<sup>10</sup>

Povídka tedy musela čekat až do 19. století, aby jí spisovatelé přiřadili konkrétní formu, a ačkoli její definice stále ještě není jasná, jedná se o samostatný literární útvar.

---

<sup>5</sup> VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 291.

<sup>6</sup> Viz PUPO–WALKER, Enrique. *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Editorial Castilia, 1996, s.21.

<sup>7</sup> „(...) cuentos heroicos y de mucha sentencia y doctrina.“ Citováno z: ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Ed., 1999, s. 244.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 246.

<sup>9</sup> „Aunque esas formas remotas y primitivas originadas en Oriente o en Europa, algunas geniales como *Las mil y una noches* o los *Canterbury Tales* de Chaucer, son los antecedentes del cuento de nuestra época, no podemos confundirlo con ellas.“ Citováno z: OVIEDO, José Miguel 1989, cit. d., s. 7.

<sup>10</sup> „Pero es con la literatura realista cuando definitivamente se configura el *cuento* literario contemporáneo, que añade a las características antes apuntadas, una temática nueva, en muchos casos relacionada con el mundo social del autor (...).“ Citováno z: ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, cit. d., s. 246.

V 19. století došlo vlivem průmyslové revoluce k významným změnám lidského vnímání světa. Ve filozofii vznikl pozitivismus, jehož hlavním představitelem byl August Comte, který odmítá vysvětlení skutečnosti za hranicí lidského vnímání. V literatuře se toto myšlení promítlo do realismu, později potom do jeho konkrétnější podoby - kritického realismu. Nejrozšířenějším žánrem se v tomto období stal román, vedle něhož se zpočátku povídka prosazovala v Evropě velmi obtížně. I přesto zde nalezneme významné autory povídek, jakými byli mimo jiné Nikolaj Vasiljevič Gogol, Guy de Maupassant nebo Anton Pavlovič Čechov.

Za kolébku moderní povídky je však považována americká literatura:<sup>11</sup>

Američtí literární vědci dokonce považují moderní povídku („short story“) za žánr, jehož počátky je nutno hledat právě ve Spojených státech, což zdůvodňují jednak plejádou světoznámých amerických povídkářů 19. století, jednak skutečností, že prvním spisovatelem, který se zabýval teorií povídky, byl Edgar Allan Poe.<sup>12</sup>

Mezi nejvýznamnější představitele, kteří stáli u zrodu americké moderní povídky, patří Edgan Allan Poe, Washington Irving, Nathaniel Hawthorne, Mark Twain, Francis Bret Harte, Herman Melville, Henry James nebo Stephen Crane.

Jedním z důvodů, proč se právě oni začali věnovat krátké próze, může být fakt, že se zde společnost vyvíjela velmi dynamicky vzhledem k přistěhovaleckým vlnám z Evropy. Mohli bychom říci, že s technickým pokrokem a z něho vyplývajícím urychlením životního stylu, se v zemi, která postrádala románovou tradici, stala oblíbenější krátká, časově méně náročná povídka, oproti rozsáhlému několika set stránkovému románu. Jiný faktor, jenž při vzniku moderních povídek sehrál významnou roli, byl také „rozmach novin a časopisů, pro něž se krátká próza stala potřebným článkem, přitahujícím pozornost čtenářů“.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Pojem „americká literatura“ zahrnuje literatury bývalých britských kolonií na území USA a literatury USA (od roku 1776).

<sup>12</sup> PILAŘ, Martin. *Pokus o žánrové vymezení povídky*. Filozofická fakulta Ostravské univerzity. Ostrava: Sfinga, 1994, s. 17.

<sup>13</sup> MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha; Lytomyšl: Paseka, 1994, s. 517.

## 1.2. Vývoj povídky v Hispánské Americe

Pokud jsme uvedli, že jeden z důvodů vzniku moderní povídky ve Spojených státech může být dynamický rozvoj její společnosti vlivem proudění přistěhovalců do země, naskytá se nám otázka, proč moderní povídka nevznikala současně také ve státech Hispánské Ameriky, jež neměla o přistěhovalce nouzi. Odpověď na ni snad nalezneme v rozdílném historickém vývoji obou částí kontinentu:

Anglosaský kolonizační svět se odlišoval od iberského ve třech aspektech: kolonizace měla hlavně ekonomický ráz; nesnažila se včlenit domorodce; nešířila v Americe starý systém, ale chtěla zde uskutečnit nový systém.<sup>14</sup>

Při osidlování severní Ameriky Anglií „nešlo o vojenské dobývání, ale o hospodářskou kolonizaci, ve které už jednají akciové společnosti“.<sup>15</sup> S tím, že Angličané chtěli v Americe uskutečnit nový systém, souvisí i vývoj v literatuře a umění. V „novém světě“ tak vzniká novodobý žánr – povídka (*short story*), jež se přizpůsobuje nové společnosti a zajímá se více o přítomnost.

Španělská kolonizace začala o sto let dříve než anglická a charakterizovaly ji boje s domorodci, snaha o šíření náboženství a kultury ze Starého kontinentu a pozdější míšení ras a kultur. Válka za nezávislost na Španělsku zde navíc začala až počátkem 19. století (1810). Dlouhodobý vliv Španělska na jeho kolonie způsobil jejich zpomalení v samostatném, nezávislém vývoji. Zatím, co se tedy v literatuře a umění Evropa odklání od romantického světa přírody a lidových tradic a uchyluje se k realistickému pojetí skutečnosti, v Hispánské Americe romantismus stále přetrvává:

V době, kdy byla napsána *Jatka* (*El matadero*), se častěji setkáme s jinými směry romantického vyprávění: na jedné straně sentimentální a historická vyprávění, na druhé straně krátké narativní formy, které úplně nedosahovaly kvalit povídky, protože se mísily s kostumbrismem.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> HOUSKOVÁ, Anna. *Imaginace hispánské Ameriky*. Praha: Torst, 1998, s. 8.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>16</sup> „Lo que uno encuentra con más frecuencia en la época de redacción de *El matadero* son otras vertientes de la narración romántica: por un lado, los relatos sentimentales e históricos; por otro, esas formas narrativas breves que no se animaban del todo a ser cuentos, pues se confundían con el costumbrismo.“ Citováno z: OVIEDO, José Miguel 1989, cit. d., s. 14.

Tímto však nechceme říci, že by hispanoamerická literatura tohoto období postrádala povídkový žánr. Vždyť právě dílo *Jatka* (*El matadero*, napsáno 1839, vydáno 1871) Estebana Echeverría (1805–1851) je považováno za první povídku na americkém kontinentě a za zakladatele tohoto žánru. Alespoň v tom smyslu, že přináší něco „nového“, když se v ní mísí romantické prvky (zvyky, láska k místnímu koloritu, posílení nacionalismu, vychvalování svobody, obrana posvátné důstojnosti individua) s realismem a násilím.<sup>17</sup>

Na okraj zmiňme drastickou scénu, ve které se splaší býk. Chlapec, jenž se ho snaží zkrotit, přijde nešťastnou náhodou o hlavu. V tomto šokujícím momentě bychom mohli najít spojitost s básní „Vodník“ ze sbírky básní *Kytice* z roku 1853 Karla Jaromíra Erbena, kdy nás velmi podobně šokuje konec básně.

Na přelomu 19. a 20. století se v Hispánské Americe rodí nový styl - *modernismus*, který ovlivní všechny složky veřejného života (umění, politika, filozofie, smýšlení o národní identitě atd.). Tento směr je velmi složitý, možná takřka nemožné shrnout na několika řádcích, podotýká ve své *Antologii* José Miguel Oviedo. Protože v literatuře dává důraz na estetiku a je pro něj charakteristický výraz *l'art pour l'art*, tedy umění pro umění, projevuje se zejména v poezii. Zároveň ale volá po něčem novém. V próze toto „nové“ přišlo ve formě povídky. Nikaragujský spisovatel Rubén Darío, který bývá označován za zakladatele modernismu, nepíše pouze poezii. Ve sbírce *Azul...* (1888) najdeme povídky psané formou poezie, tzv. básnické povídky. Mezi další představitele povídkového žánru tohoto období patří mexičtí spisovatelé Manuel Gutiérrez Nájera (1859–1895) a Amado Nervo (1870–1919). V Argentině se povídkové tvorbě věnuje Leopoldo Lugones (1878–1938), básník a prozaik, kterým se inspirovaly následující generace (O. Gironde, R. Güiraldes nebo J. L. Borges). Za povídkového velikána je považován uruguayský spisovatel Horacio Quiroga (1878–1937), jemuž se budeme krátce věnovat v podkapitole o teorii povídky. A. González Pérez v knize *El cuento hispanoamericano* shrnuje přínos modernistické povídky do těchto slov:

Záslouhou modernistů se jazyk hispánské povídky stal uhlazenější, jasnější a barvitější, jejich témata se rozrůznila a zvýšil se důraz na intenzitu vyprávění. Také se začal projevovat vyšší stupeň kreativního sebepoznání. Ve skutečnosti

---

<sup>17</sup> Tamtéž., s. 13.

modernistické pokusy, zaměřené na vyprávění, tón a užívání symbolických prvků při rozvíjení děje, byly přínosem, který přijali i pozdější hispanoameričtí vypravěči, jež psali v realistickém proudu. V nejmladší narativní tvorbě můžeme navíc nalézt vliv modernistického zájmu o „fantastično“ a románová i odborná témata.<sup>18</sup>

20. století je velmi bohaté na povídkovou tvorbu. José Miguel Oviedo ji rozděluje na čtyři velké skupiny:

1. tradice realistická (la tradición realista) – „criollistas“, „indigenistas“ a neorealisté, kam mimo jiné řadí tyto spisovatele: C. Vallejo, R. Arlt, M. Benedetti, J. M. Arguedas;
2. inovace (la innovación) – fantastická, avantgardní, spekulativní a humoristická povídka. Mezi představitele tohoto proudu patří např. J. L. Borges, M. Fernández nebo A. Bioy Casares;
3. literatura tzv. „boomu“ (la gran síntesis hacia el „boom“). V této skupině nalezneme mnoho významných jmen, jakými jsou např. E. Vargas Llosa, G. García Márquez, C. Fuentes, J. Cortázar, J. C. Onetti, A. Carpentier, etc;
4. jiné proudy po „boomu“ (otras direcciones desde el „boom“). Tato méně početná skupina obsahuje jména Á. Mutis nebo E. Paniatowska.<sup>19</sup>

Fantastická literatura (*literatura fantástica*) se stala velkým tématem narativní tvorby 20. století. Povídka tohoto proudu nalezne inspiraci v dílech již výše zmíněných spisovatelů, jakými jsou E. A. Poe, H. James, H. G. Wells z představitelů anglosaské literatury, a E. Wilde, L. Lugones nebo H. Quiroga představující španělsky psanou literaturu.<sup>20</sup> Její teorii se věnují mnozí literární kritici i samotní autoři. José Miguel Oviedo ji charakterizuje takto:

---

<sup>18</sup> „Gracias a los modernistas el lenguaje del cuento hispánico se volvió más pulido, preciso y matizado, sus temas se hicieron más variados, y se puso mayor énfasis en la intensidad narrativa. También comenzó a manifestarse un mayor grado de autoconciencia creativa. De hecho, los experimentos modernistas con el uso del punto de vista narrativo, el tono y el uso de elementos simbólicos en el desarrollo de la trama, fueron contribuciones adoptadas aún por narradores hispanoamericanos posteriores que escribían en la vena realista. Más aún, pueden hallarse ecos del interés modernista en <<lo fantástico>> y en temas libresco y erudito en la narrativa más reciente...“ Citováno z: GONZÁLEZ PÉREZ, Aníbal. „Crónica y cuento en el modernismo.“ Z: PUPO – WALKER, Enrique, cit. d., s. 160.

<sup>19</sup> OVIEDO, José Miguel. *Antología crítica del cuento hispanoamericano (1920-1980). 1. Fundadores e innovadores*. Madrid: Alianza, 1992, 2002, s. 17.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 22.

V každém případě je to negace toho, co vnímáme našim rozumem a našimi smysly: znepokojující pozastavení jistot, ve kterých žijeme v každodenním světě. Na jedné straně tato literatura hraničí s filozofií a metafyzikou, na druhé straně s hrou, černým humorem a intelektuálním protimluvem. Je to procvičování svobodné představivosti, která vždy tíhne k víře v nemožné.<sup>21</sup>

I když Roberto Arlt patří do skupiny realistické, nastínili jsme zde stručně charakteristiku fantastické literatury, protože při četbě a rozboru povídek se pokusíme ukázat, že ne všechna jeho tvorba by mohla být považována za realistickou, a kde bychom „fantastično“ u něj mohli najít.

### 1.3. Teorie povídky

Stručně lze charakterizovat povídku jako „kratší prózu ztvárňující v jistém nadhledu zvolený moment lidské existence“.<sup>22</sup> Je však velmi těžké nalézt jednoznačnou definici tohoto druhu literatury, protože spolu s novelou a románem patří mezi literární žánry, které se „dosud vyvíjejí, a proto i jejich teoretické postižení je otevřeným systémem a těžko v něm lze dospět k jednoznačným, obecně platným závěrům“.<sup>23</sup>

Zpočátku byla povídka vymezována vůči ostatním literárním žánrům. Zejména byla konfrontována s románem. Toto pojetí se však omezuje pouze na rozsahové vymezení obou žánrů, tedy kratší povídky s pouze jednou dějovou linií a omezeným záběrem životní reality, a delším románem. Jindy byla srovnávána s novelou, pro kterou je charakteristický důraz na děj, omezený čas děje a pointa.<sup>24</sup> Je zřejmé, že z těchto velmi obecných teorií, ustálených zejména v devatenáctém století, je složité určit charakteristické rysy námi probíraného žánru.

---

<sup>21</sup> „En cualquier caso, es una negación de las evidencias de nuestra razón y nuestros sentidos: una inquietante suspensión de las certezas con las que actuamos en el mundo cotidiano. Por un lado esta literatura colinda con la filosofía y la metafísica; por otro, con el juego, el humor negro y la paradoja intelectual. En un ejercicio de la imaginación libre, que tiende siempre a concebir lo imposible.“  
Citováno z: Tamtéž, s. 21.

<sup>22</sup> MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol., cit. d., s. 515.

<sup>23</sup> PILAŘ, Martin, cit. d., s. 15.

<sup>24</sup> VLAŠÍN, Štěpán, cit. d., s. 251.

### 1.3.1 O povídce z Evropy a ze Spojených států

Prvním teoretikem žánru moderní povídky byl americký spisovatel Edgan Allan Poe (1809–1849). Vymezil tři body považované do dnešní doby za jedny z distinktivních rysů povídky. Za nezbytné považuje následující vlastnosti:<sup>25</sup>

1. jednota dojmu (anglicky *unity of impression*; španělsky *unidad de la impresión*) vyplývající z omezeného rozsahu, jenž umožňuje čtenáři vnímat dílo najednou, bez přerušení;

2. okamžik krize (anglicky *moment of crisis*; španělsky *momento de la crisis*), kdy se postava dostává do kritické situace a na niž musí nějak reagovat. James Joyce označuje tento moment za „epiphany“, okamžik náhlého osvětlení;

3. symetrie kompozice (anglicky *symetry of design*; španělsky *simetría de la composición*), ve které jde o symetrické rozdělení příběhu na začátek, prostředek a konec.<sup>26</sup>

Teorie dvacátého století navazují na tyto charakteristiky a dále je rozšiřují. V práci *Pokus o vymezení povídky* je shrnuje Martin Pilař do osmnácti bodů. Abychom se neuchýlili ke strohému vyjmenovávání, pokusíme se některé z nich najít v povídce *Po proudu* (*A la deriva*, 1912) uruguayského spisovatele Horacia Quirogy (1879–1937), považovaného za jednoho z prvních teoretiků žánru a za jednoho z nejvýznamnějších představitelů počátku moderní povídky v hispanoamerické literatuře. Tvoří ji jednoduchý příběh, v němž hlavní postava, kterou uštkl smrtelně jedovatý had *yararacusú*,<sup>27</sup> bojuje o život. Text má celkem tisíc sedmdesát tři slov, svým rozsahem se vejde na pět stránek a jeho četba nám nezabere více než deset minut. Mějme na zřeteli, že celkový rozsah povídek je variabilní. Stále je však možné přechít je „na jedno posezení, bez přerušení“.<sup>28</sup>

Vraťme se ale zpět ke Quirogovi. Zraněný muž jde po uštknutí nejprve domů k ženě, aby mu pomohla, sám se potom vydává po proudu řeky do Tacurú-Pucú. Po cestě se ještě dovolává pomoci přítele Alvese, bohužel ho ale nezastihne. Zůstává tak osamocen v kánoji, kde nakonec umírá. Za další typický aspekt žánru je tedy považována přítomnost pouze jedné hlavní postavy, která „nebývá typem, ale individualitou, jež často intenzívně prožívá pocit osamění“.<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> PILAŘ, Martin, cit. d., s. 27.

<sup>26</sup> Výrazy uvedené v závorce ve španělštině přeložila Tereza Bláhová.

<sup>27</sup> Křovinař němý.

<sup>28</sup> PILAŘ, Martin, cit. d., s. 30.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 30.

Hned na začátku vyprávění se dovídáme o neštěstí, které postihlo hlavní postavu. První slovo je v originální verzi uvedeno určitým členem „el“. Ve španělském jazyce určitý člen definuje jména, která jsou příjemci známá z předešlého kontextu. Text tak na čtenáře působí jako výřez z nějakého delšího vyprávění, jako výřez z reality.<sup>30</sup> Autor tím dosahuje jednotného dojmu, protože již od počátku směřuje k jednomu předem stanovenému účinku,<sup>31</sup> kterým je v našem případě smrt hlavní postavy. (Pojmem „jednota dojmu“ se zabýval E. A. Poe, později Alexander Jussup a Henry Seidel Canby).

Do určité chvíle autor udržuje čtenáře v napětí, zda hrdina přežije či nikoliv. V okamžiku, kdy se začíná cítit lépe:

Y de pronto, con asombro, enderezó pesadamente la cabeza: se sentía mejor.<sup>32</sup>

A najednou překvapivě vzpřímil ztěžka hlavu: cítil se lépe.

však dochází k momentu krize, tzv. „epiphany“, v němž se změní pocity hrdiny a čtenář zároveň začíná tušit, že hrdina zemře. Závěrečná část je psána formou tzv. proudu vědomí,<sup>33</sup> dalším rysem moderní povídky (K vlastnostem žánru jej přiřadila Tereza Cieslikowska). Tato metoda nám umožňuje nahlédnout do mysli postavy, nevidíme ji tak pouze z vnějšku a můžeme pozorovat její myšlenky, které si ani ona sama neuvědomuje. Příběhy se tak často odehrávají v mysli jednotlivých hrdinů.

Tyto charakteristiky jsou podle našeho uvážení nejdůležitější z osmnácti bodů Martina Pilaře a jeho *Pokusu o žánrové vymezení povídky*. Neznamená to však, že bychom chtěli opomenout ty vlastnosti povídek, které jsme nezmínili. Protože se ale jedná o konkrétnější vymezení, zaměříme se nyní spíše na teorie hispanoamerických autorů.

---

<sup>30</sup> MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol., cit. d., s. 516.

<sup>31</sup> PILAŘ, Martin, cit. d., s. 30.

<sup>32</sup> QUIROGA, Horacio. „A la deriva.“ Z: OVIEDO, José Miguel. *Antología crítica del cuento hispanoamericano 1830 – 1920*. Madrid: Alianza, 1989, s. 411.

<sup>33</sup> Pojem „proud vědomí“ zavedl do psychologie americký psycholog a filozof William James (1842–1920). Proud vědomí znamená stálý tok procesů ve vědomí či na jeho prahu formou subjektivního, zpravidla nedělitelného prožívání.



### 1.3.2 O povídce z *Hispánské Ameriky*

Horacio Quiroga ve svých spisech *Rétorika povídky* (*La retórica del cuento*), *Desatero dokonalého povídkáře* (*Decálogo del perfecto cuentista*) nebo *Průručka dokonalého povídkáře* (*Manual del perfecto cuentista*) zdůrazňuje význam samotného konce povídky: „Přesvědčil jsem se, že stejně jako sonet, povídka začíná koncem“.<sup>34</sup> Celá povídka tedy směřuje od prvních řádků ke svému konci a vše se točí kolem něj. S tím souvisí také začátek příběhu. Jak se dále dovídáme v *Průručce*, existuje několik způsobů, jak začít vyprávět povídku. „Povídka neobyčejné síly“ (*un cuento de insólito vigor*) vznikne, pokud ji začneme vyprávět „vytržením“ (*exabrupto*) z kontextu, jako by čtenář část příběhu znal. Příklad takového začátku jsme viděli u povídky *Po proudu*.

Pokud zůstaneme u této povídky, řekli jsme, že čtenář v určitém momentě povídky začíná tušit, že hrdina zemře. Jeho smrt je ale náhlá, a proto čtenáře překvapí. Horacio Quiroga tak vytváří povídky s překvapujícím koncem.

Posledním bodem *Desatera* radí povídkářům, aby při psaní nemysleli na své čtenáře, aby měli na paměti pouze „malý svět jejich postav“.<sup>35</sup> Vznikne tak ale povídka, pro kterou je čtenář důležitý. Quiroga zmiňuje roli čtenáře v *Průručce dokonalého povídkáře*:

Měj na paměti všechno, co je v povídce skryto. Nikdo o tom neví. Ale pozornost čtenáře už je upoutána, a na tom se zakládá podstata touhy v umění vyprávět.<sup>36</sup>

Bez čtenáře by povídka nemohla existovat, protože by nikdo neobjevil její význam a spisovatel bez něj nevidí význam ve vyprávění.

V *Rétorice povídky* Quiroga zdůrazňuje symetrii kompozice inspirovan zřejmě E. A. Poem. Povídka tedy musí mít začátek, prostředek a konec.

Podle Quirogy se jednotliví povídkáři mohou lišit, mají však tyto společné znaky: „kuráž vyprávět, intenzitu, stručnost“.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> „Me he convencido de que del mismo modo que en el soneto, el cuento empieza por el fin.“ Citováno z: QUIROGA, Horacio. *Manual del perfecto cuetnista*. [on-line]. [cit. 2012–07–23]. Dostupné z: <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/quiroya2.htm>>.

<sup>35</sup> Viz QUIROGA, Horacio. *Decálogo del perfecto cuentista*. [on-line]. [cit. 2012–12–09]. Dostupné z: <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/quiroya1.htm>>.

<sup>36</sup> „Véase todo lo que del cuento se ignora. Nadie lo sabe. Pero la atención del lector ya ha sido cogida por sorpresa, y esto constituye un desideratum, en el arte de contar.“ Citováno z: QUIROGA, Horacio. *Manual del perfecto cuetnista*, cit. d.

<sup>37</sup> „(...) el coraje para contar, la intensidad, la brevedad (...)“. Citováno z: QUIROGA, Horacio. *La retórica del cuento*. [on-line]. [cit. 2012–07–23]. Dostupné z: <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/quiroya3.htm>>.

Jorge Luis Borges, nejvýznamnější představitel fantastických povídek v Hispánské Americe, v prologu k *Fikcím* (*Ficciones*, 1944) zdůrazňuje význam tématu a krátkosti vyprávění:

Je hloupé, pracné a ochuzující psát rozsáhlé knihy; zeširoka rozvádět na pět seti stranách jednu myšlenku, jejíž dokonalé vyložení se vejde do několika minut. Lepším postupem je myslet si, že tyto knihy už existují, a poskytnout jejich shrnutí, komentář.<sup>38</sup>

Kdybychom spojili Quirogovu myšlenku, že autor musí mít „kuráž vyprávět“, a Borgesovo pojetí tématu v románu, mohli bychom se obrátit na Julia Cortáзара (1914–1984). V článku *Některá hlediska povídky* (*Algunos aspectos del cuento*) hovoří o faktorech, které jsou nezbytné při vzniku „výjimečných“ povídek. Aby k tomu došlo, musí se autor v určité danou chvíli setkat s tématem. Potom jej začne zpracovávat:

Tématu předchází spisovatel, zatížen lidskými a literárními hodnotami, se svou vůlí napsat dílo, které bude mít smysl; potom přichází literární zpracování tématu, forma, do které ho povídkář slovesně a stylisticky zpracovává. Strukturuje ho do formy povídky. Posledním krokem jej převádí do něčeho, co převyšuje samotnou povídku.<sup>39</sup>

Pro Cortáзара jsou důležité tři aspekty povídky: význam, napětí a intenzita. Povídka má podle něj význam, přesahuje-li své vlastní hranice a stává se z ní „něco“ víc než pouhé vyprávění. V tomto smyslu je velmi zajímavé Cortázarovo přirovnání románu k filmu a povídky k fotografii. V 19. století se často povídka rozčleňovala na specifické typy ve spojení s výrazy z výtvarného umění, například *arabeska*, *silueta*, *perokresba*, atd.<sup>40</sup> Ve dvacátém století bychom mohli najít spojitost mezi povídkou a fotografií. Cortázar říká, že fotograf i povídkář si musí vybrat a vymezit obraz nebo

---

<sup>38</sup> „Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea, cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos.“ Citováno z: BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. [on-line]. [cit. 2012–05–09]. Dostupné z: <<http://textosenlinea.com.ar/borges/Ficciones.pdf>>.

<sup>39</sup> „Lo que está antes es el escritor, con su carga de valores humanos y literarios, con su voluntad de hacer una obra que tenga un sentido; lo que está después es el tratamiento literario del tema, la forma en que el cuentista, frente a su tema, lo ataca y sitúa verbalmente y estilísticamente, lo estructura en forma de cuento, y lo proyecta en último término hacia algo que excede el cuento mismo.“ Citováno z: CORTÁZAR, Alejo. „Algunos aspectos del cuento“. [on-line]. [cit. 2012–06–08]. <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz1.htm>>.

<sup>40</sup> Viz MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol., cit. d., s 517.

příběh takovým způsobem, aby v nich pozorovatel nebo čtenář hledal něco, co přesahuje „vizuální nebo literární obsah fotografie nebo povídky.“<sup>41</sup>

Aby povídka nabyla významu, musí obsahovat napětí a intenzitu. Intenzita v povídce vzniká tím, že autor „eliminuje“ veškeré prvky, které do povídky nepatří, například přídavná jména nebo popis děje či prostředí.

Napětí vzniká tím, jakým způsobem nás autor vtahuje do příběhu. „Pořád ještě zdaleka nevíme, co se v povídce stane, ale nemůžeme se odtrhnout od její atmosféry“.<sup>42</sup>

V pojednání *O krátké povídce a jejím okolí (Del cuento breve y sus alrededores)* Julio Cortázar mluví o formě vypravěče. Povídka musí mít schopnost existovat sama o sobě, musí být soběstačná (autarquía) a nesmí záviset na svém autorovi. Předpokládali bychom tedy, že by vypravěč měl mít formu třetí osoby, protože tak nahlíží na příběh nezaujatě a není jeho součástí. Avšak Cortázar konstatuje:

Podle mého názoru znak velké povídky vychází s toho, co bychom mohli nazvat *soběstačnost*, skutečnost, že se povídka oddělila od autora (...). I když to vypadá paradoxně, vyprávění v první osobě představuje to nejjednodušší a možná nejlepší řešení problému, protože vyprávění a děj se stávají jedním a tím samým.<sup>43</sup>

Autoři dosahují uvedených charakteristik povídky různými způsoby, které jsou typické pro každého z nich. Podívejme se například na *Tezi o povídce* současného argentinského spisovatele Ricarda Piglia. Piglia vychází z tvrzení J. L. Borgese, že „povídka vždy vypráví dva příběhy“.<sup>44</sup> Jeden příběh je skrytý - podstatný, druhý je na první pohled jasný. Vztah mezi těmito příběhy není vždy stejný. V raných povídkách je důležitý „moment překvapení“, ten se naplní, když „skrytý příběh“ vyplyne na povrch. V novodobé povídce „mizí moment překvapení“ a skrytý příběh se v ní výslovně neobjeví.

---

<sup>41</sup> CORTÁZAR, Alejo, cit. d.

<sup>42</sup> „Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento, y sin embargo no podemos sustraernos a su atmósfera.“ Citováno z: Tamtéz.

<sup>43</sup> „El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor (...). Aunque parezca paradójico, la narración en primera persona constituye la más fácil y quizá mejor solución del problema, porque narración y acción son ahí una y la misma cosa.“ Citováno z: CORTÁZAR, Julio. „Del cuento breve y sus alrededores“. [on-line]. [cit. 2012-01-08]. Dostupné z:

<<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm>>.

<sup>44</sup> „Un cuento siempre cuenta dos historias.“ Citováno z: PIGLIA, Ricardo. „Tesis sobre el cuento“. [on-line]. [cit. 2012-02-01]. Dostupné z:

<<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/tesis.htm>>.

Zajímavé je pojetí Borgesovo dvou příběhů:

Základní změna, kterou Borges vložil do příběhu povídky, spočívá v tom, že ze šifrované konstrukce druhého příběhu vytvořil téma povídky.<sup>45</sup>

Borges tedy klade důraz na způsob, kterým je druhý příběh vyprávěn. Přitom druhý příběh je vždy stejný a mění se pouze jeho konstrukce. Tato konstrukce je potom druhým tématem povídky.

Mluvili jsme nyní o teorii povídky a o tom, jaké znaky a procesy jsou charakteristické jejímu žánru. Až se budeme zabývat konkrétními povídkami Roberta Arlta, pokusíme se je uvést do souvislosti s těmito teoriemi.

---

<sup>45</sup> „La variante fundamental que introdujo Borges en la historia del cuento consistió en hacer de la construcción cifrada de la historia 2 el tema del cuento.“ Citováno z: Tamtéž.

## 2. HISTORICKÉ A LITERÁRNÍ SOUVISLOSTI

### 2. 1. Sociální vývoj v argentinské společnosti na přelomu 19. a 20. století Původ Arltových postav

Argentinský spisovatel, právník a politický myslitel Juan Bautista Alberdi (1810–1884) napsal v roce 1852 ve svém spise *Základy a východiska politického uspořádání Argentinské republiky*<sup>46</sup> (*Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*):

Počet obyvatel je měřítkem schopností našich vládců. Prezident, na jehož mandátu se každých deset let nezdvíjnásobí počet obyvatel v zemi, promarnil čas v nepodstatných detailech a hloupostech.<sup>47</sup>

Přistěhovalci neznamenal pro Argentinu pouze novou pracovní sílu a hospodářský rozvoj. Země se v té době dělila na civilizaci (*civilización*), reprezentovanou městem, a barbarství (*barbarie*), které představoval venkov a nekonečná argentinská pampa. Městská společnost tak byla konfrontována s postavou *gauča* (*el gaucho*) a měla nad ním zvítězit. K vývoji země po stránce kulturní a intelektuální měl napomoci právě příliv imigrantů ze Starého světa, kteří s sebou přinášeli kulturní tradice jednotlivých národů.

Zastavme se na chvíli u dichotomie *civilización* a *barbarie*. Tyto jsou tématem díla argentinského spisovatele a politika Dominga Faustina Sarmienta (1811–1888) *Civilizace a barbarství: život Juana Facunda Quirogy* (*Civilización y barbarie: vida de Juan Facundo Quiroga*, 1845), v němž autor popisuje sociální a politickou situaci v zemi. Podle Sarmienta je pro „civilizaci“ důležitá schopnost socializace jedince ve společnosti. *Gaučo* představuje „barbarství“ a nespoutanou volnost.<sup>48</sup> Neexistuje pro něj žádný řád, bez něhož v „civilizaci“ nemůže dojít k progresivnímu vývoji ve společnosti, ve vzdělanosti a v ekonomice. Vítězstvím „civilizace“ vznikne národ s příslušnými charakteristikami – jazyk, rasa, tradice,

<sup>46</sup> Překlad přejat z Všeobecné encyklopedie Diderot.

<sup>47</sup> CHALUPA, Jiří. *Dějiny Argentiny, Uruguaye, Chile*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999. s. 141.

Originál: „La población – necesidad sudamericana que representa las demás – es la medida exacta de la capacidad de nuestros gobiernos. El ministro de Estado que no duplica el censo de estos pueblos cada diez años, ha perdido su tiempo en bagatelas y nimiedades.“ Citováno z: ALBERDI, Juan Bautista. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. [on-line]. [cit. 2012–07–10]. Dostupné z: <<http://www.hacer.org/pdf/Bases.pdf>>.

<sup>48</sup> Viz FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la independencia*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1975, 1987, 2006, s. 66 – 67.

zeměpisná poloha, atd. Otázka národní identity tíží argentinské intelektuály i o necelých sto let později:

A přesto v Borgesově větě napsané v roce 1943 zní ozvěny polemiky: kdo je *opravdovým* Argentinecem?<sup>49</sup>

Nový svět přistěhovalcům sliboval přívětivé uvítání, finanční podporu v začátcích, práci a naději na lepší život. Avšak i tak pro ně muselo být těžké opustit svou rodinu a zázemí a vydat se do neznáma. Evropané, kterým se nedařilo ve svých rodných zemích, se tedy se svými představami a ideály vydávali hledat štěstí za oceán, i když je to stálo úsilí:

O několik staletí později, kolem roku 1870, byla Argentina zemí utopie v představách mnohých chudých evropských zemědělců, kteří si potřebovali vytvořit ty nejlákavější představy, aby dokázali emigrovat.<sup>50</sup>

Důsledkem přistěhovaleckých vln byl obrovský nárůst populace: v letech 1871–1914 Argentina přijala 5, 9 milionů imigrantů.<sup>51</sup> Zpočátku opravdu došlo k ekonomickému vzestupu a země se s příchodem nového století řadila mezi moderní a vyspělé státy. Nebylo ale nikoho, kdo by tento rychlý vývoj usměrňoval. Docházelo k nevyváženému obchodování, kdy import do země byl vyšší než export. Navíc postupem času už nebylo dostatečné množství půdy, aby mohla být každému přidělována do osobního vlastnictví a „mezi imigranty začali převažovat spíše zemědělství dělníci a námezdní pracovníci, po roce 1870 už lze mluvit o většině imigrantů jako o budoucích proletáři.“<sup>52</sup> Společnost se tak začala rozdělovat do sociálních tříd:

(...) na jedné straně skomíraly nepočetné málo významné venkovské střední vrstvy, na straně druhé existovaly velmi početné střední vrstvy městské, složené z velké části z politicky indiferentních přistěhovalců, kteří v mnoha případech ani neusilovali o argentinské občanství. Výsledkem byla politicky značně pasivní a

<sup>49</sup> „Y, sin embargo, en la frase de Borges, escrita en 1943, suenan todavía los ecos de una polémica: ¿quién es *verdaderamente* un argentino?“ Citováno z: SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003, s. 44.

<sup>50</sup> „Siglos después, hacia 1870, Argentina fue tierra de la utopía en la imaginación de muchos campesinos europeos pobres, que necesitaban crearse las más tentadoras fantasías para emigrar.“ Citováno z: GUZMÁN, Flora. Prólogo a *Los siete locos*, in ARLT, Roberto. *Los siete locos*. Madrid: Cátedra, 1998, s. 24.

<sup>51</sup> CHALUPA, Jiří. *Dějiny Argentiny, Uruguaye, Chile*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999. s. 158.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 160.

manipulovatelná společnost, ovládaná nepočetnou, leč pohádkově bohatou a téměř všemocnou oligarchií, jejíž mocenské metody mnohdy nepříjemně připomínaly koloniální doby.<sup>53</sup>

„Noví lidé“ po příchodu neměli kam jít, a ani neměli peníze na návrat do Evropy, protože většinou utratili všechny své úspory na cestu do Ameriky. Zůstávali tak ve městech, zejména v Buenos Aires, kde žili v tzv. *conventillos*, domy čtvercového tvaru s mnoha pokoji a s nádvořím uprostřed (viz obr. 1, 2 příloha 1).

Každá rodina obsadila pouze jednu místnost, která sloužila jako ložnice, jídelna i kuchyň, zároveň se na vnitřních patkách shlukovali podnájemníci, lidé, kteří přicházeli z nejvzdálenějších koutů světa, a již žvatlali cizími jazyky a dialekty spolu s několika španělskými výrazy. Tyto *conventillos* jsou považovány za jednu z kolébek tanga a *lunfarda*<sup>54</sup>, častokrát vykreslovaných jako fraška.<sup>55</sup>

Ze všech těchto faktů vyplývá, že v zemi chyběl jakýkoliv řád a neovládatelně se nořila do krize, která vypukla ve 30. letech 20. století, období nazývané v argentinské historii „hanebné období“ (*época infame*).

Když ve strukturách, které stanovují sociální život jak v osobní, tak i v sociální sféře, chybí stabilní základ, následně vyvolávají chování zvýrazněné pocitem zdánlivosti a ireality. Odtud pochází proslulý skepticismus obyvatel Buenos Aires.<sup>56</sup>

Právě zde se rodí Arltovy postavy. Jsou to potomci imigrantů, kteří opustili své rodné země, aby ztratili iluze o novém, šťastném nebo snadnějším životě a aby se potýkali s chudobou, nemocemi, nejistotou a nestabilitou. Toto zklamání se nepochybně muselo přenést na následující generaci. Ta se ale chovala, jako kdyby o těchto

---

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 161

<sup>54</sup> Původně slang obyvatel nižších sociálních tříd v Buenos Aires a okolí. Některé jeho výrazy a slovní spojení se později vmísily do lidové řeči a rozšířily se do argentinské a uruguayské španělštiny.

<sup>55</sup> „Cada familia ocupaba una sola habitación que funcionaba como dormitorio, comedor y cocina, todo en uno, mientras que en los patios interiores se mezclaban los inquilinos, personas llegadas de los más remotos lugares del mundo, que balbuceaban lenguas y dialectos extraños junto a algunas palabras en español. Los «conventillos» fueron una de las cunas del lunfardo y el tango, pintados con frecuencia en el sainete.“ Citováno z: GNUTZMAN, Rita. Prólogo a *El juguete rabioso*, in ARLT, Roberto. *El juguete rabioso*. Madrid: Cátedra, 1999, s. 28.

<sup>56</sup> „Como las estructuras que reglamentan la vida social, tanto en la esfera privada como en la esfera pública, carecen de una base estable, ellas generan consecuentemente un conocimiento marcado por el sentimiento de lo aparente y lo irreal. De ahí el famoso escepticismo porteño.“ Citováno z: MATZAT, Wolfgang. „En torno a la argentinidad en las novelas de Roberto Arlt: Estructuras narrativas y contexto cultural,“ in MORALES SARAVIA, José – SCHUCHARD, Barbara (eds.). *Roberto Arlt: una modernidad argentina*. Madrid: Iberoamericana, 2001, s. 53.

problémech nevěděla, jako kdyby se nacházela v jakémsi stínu a nad ní stálo něco, co ona sama v euforii momentálního vzestupu země nevnímá a nemůže tedy ovlivnit. V předmluvě k *Zuřivé hračce* (*El juguete rabioso*) Rita Gnutzmann uzavírá, že „většina argentinské populace žila do krize roku 1930 s určitou ekonomickou lehkostí, která se odrážela v uspokojeném prostředí a v naději na budoucnost“.<sup>57</sup>

## 2.2 Argentinská literatura dvacátých a třicátých let 20. století

*Boedo, quiérase o no, tiene una importancia extraordinaria en el desenvolvimiento intelectual de nuestra ciudad. Tanta importancia que hace años ha originado un cisma entre los literatos: se es de Boedo o se es de Florida. Se está con los trabajadores o con los niños bien*<sup>58</sup>. *El dilema es simple, claro y lo entienden todos*<sup>59</sup>.

Roberto Arlt, „Peñas de artistas en Boedo“, 1932

Před tím, než vysvětlíme pojem *Boedo*, který bezprostředně souvisí s charakterem argentinské literatury dvacátých a třicátých let 20. století, zastavíme se na chvíli u porovnání prvního románu Roberta Arlta *Zuřivá hračka* (*El juguete rabioso*, 1926) s románem *Don Segundo Sombra* (také 1926) argentinského spisovatele Ricarda Güiraldese (1886–1927). V těchto dvou dílech nalezneme některé společné rysy: je v nich zobrazena tehdejší „nestabilní společnost s narůstající mobilitou, se skromnou nebo žádnou tradicí, nebo s tradicí zviklanou záplavou imigrantů.“<sup>60</sup> Obě díla jsou vyprávěna v první osobě a mají formu tzv. *bildungsromanu* (vývojový román nebo také *román formování*). Hrdinové *bildungsromanu* procházejí vývojem své osobnosti a na konci dochází k jejímu dozrání. Tak tomu je i u postav románů, kterými se nyní zabýváme. Existuje však mezi nimi zásadní rozdíl. Zatímco Güiraldes umísťuje Fabia Cácerese do prostorné pampy a oživuje mytickou postavu *gauča*, Arltův Silvio Astier je obklopen městskou společností a, jak říká J. L. Borges, ignoruje národní tradice. Podle Borgese

<sup>57</sup> „(...) la mayor parte de la población argentina vivía, hasta la crisis del 30, con cierta soltura económica, reflejada en un ambiente de regocijo y esperanza en el futuro“. Citováno z: GNUTZMAN, Rita, cit. d., s. 17.

<sup>58</sup> Výrazem „niños bien“ byli nazýváni obyvatelé Buenos Aires, kteří patřili do nejvyšší sociální třídy. Viz tango *Niños bien* z roku 1928.

<sup>59</sup> „Ať chceme nebo ne, Boedo má jedinečný význam v intelektuálním rozvoji našeho města. Takovou důležitost, že před několika lety způsobilo nesvár mezi literáty: buď je člověk z Boeda, nebo je z Floridy. Buď je s dělníky, nebo s bohatými. Toto dilema je prosté, jasné a všichni mu rozumí.“

<sup>60</sup> „(...) una sociedad inestable, con movilidad creciente y escasa o nula tradición, o con una tradición desquiciada por la avalancha inmigratoria. Citováno z: GNUTZMAN, Rita, cit. d., s. 15.



v Artlově díle „nejsou ‘cielitos’, ani pampa, ani krávy, ani kočovní hrdinové, ani nájezdy indiánů, ani *gaučové*. (...) Země existuje sama o sobě.“<sup>61</sup> Arlt se tak stává městským spisovatelem, který se ve svých dílech neobrací do minulosti, ale ztvárňuje přítomnost a současného člověka. Mohl by být považován za představitele realismu 19. století. Jak ale uvidíme dále při rozboru jeho děl, tento realismus v sobě obsahuje prvky, kterými se právem řadí do 20. století.

Počátkem nového století se mladí umělci začali odklánět od přezdobeného, precitlivělého a vytříbeného modernismu a od jeho pojetí *l'artpoulartismu*. Začínají se opět zajímat o život, o přírodu, o město. Ne však z morálního nebo sociálního důvodu, jak podotýká Oviedo:

Tyto skutečnosti je nezajímají z pohledu morálního nebo sociálního, ale pro jejich zvláštnost a kvůli vlně zděšení, kterou vyvolávají; esteticky změnilo směr, ale zůstává.<sup>62</sup>

V tomto „postmodernistickém“ směru nachází původ pozdější regionální román, jehož představitelem v argentinské literatuře je R. Güiraldes.

Jaká byla situace v literatuře Buenos Aires ve dvacátých letech 20. století?

Buenos Aires bylo výjimečné mezi latinskoamerickými městy, s určitým intelektuálním životem, který se zakládal na „tertuliích“, literárních polemikách, malých časopisech jako *Claridad*, *Proa*, *Prisma* a *Martín Fierro*. Ten první měl didaktický a vážný charakter a byl určen publiku nižší kulturní úrovně, ostatní tři byly avantgardní, plné komentářů o nové evropské literatuře, byly ironické, satirické a orientované na politiku malých skupin.<sup>63</sup>

V tomto intelektuálním prostředí vznikají dvě rozdílné skupiny:

Dvacátá léta jsou svědkem střetu dvou skupin na literárním poli Buenos Aires: *Florida* a *Boedo*. Nesou jména ulic, které je reprezentují: Florida, nacházející se

---

<sup>61</sup> „En su obra, no hay «cielitos», ni pampa, ni vacas, ni héroes nómades, ni malones, ni gauchos. (...) El país existe a partir de sí mismo.“ Citováno z: Tamtéž., s. 15.

<sup>62</sup> „Esas realidades no les interesan por sus connotaciones morales o sociales, sino por su extrañeza y por la onda de horror que generan; el esteticismo ha cambiado de rumbo, pero siempre está allí.“ Citováno z: OVIEDO, José Miguel 1989, cit. d., s. 25.

<sup>63</sup> „Buenos Aires era un caso único entre las ciudades latinoamericanas, con una cierta vida intelectual a base de tertulias, polémicas literarias, pequeñas revistas como *Claridad*, *Proa*, *Prisma* y *Martín Fierro*, la primera de carácter didáctico y serio, dirigida a un público de menor nivel cultural, mientras que las otras tres eran vanguardistas, llenas de comentarios sobre la nueva literatura europea, irónicas y satíricas en el tono y muy orientadas hacia la política de los pequeños grupos. Su forma favorita de actividad era el manquete literario y artístico.“ Citováno z: FRANCO, Jean, cit. d., s. 283.

v centru města, luxusní a kosmopolitní, a Boedo, ulice šedého předměstí, lemovaná hospůdkami a kavárnami.<sup>64</sup> (viz příloha 3)

Spisovatelé *Floridy* upřednostňovali poezii a zajímali se o umění jako takové. Toužili po „novém“. S potřebou změny v umění se vrátil také J. L. Borges roku 1921 z Evropy do Buenos Aires a přinesl s sebou nové směry (expresionismus, ultraismus). On sám svou poezií napsanou ve dvacátých letech ztvárňuje představitele ultraismu.<sup>65</sup>

Do této skupiny jsou řazeni Jorge Luis Borges (poezie), Oliverio Girondo, Cayetano Córdova Iturburu, Héctor Castillo, Eduardo González Lanuza, Leopoldo Marechal nebo Ricardo Güiraldes, atd.

Skupina *Boedo* se zaměřila na prozaistickou tvorbu a skrz literaturu se snažila propagovat své politické a sociální názory. Spisovatelé nacházeli inspiraci v ruský psané literatuře Tolstoj, Gorkého, Dostojevského nebo Andrejeva a v realismu devatenáctého století.<sup>66</sup>

Jejími členy byli například Elías Castelnuovo, Nicolás Olivari, Roberto Mariani, Leónidas Barletta, Lorenzo Stanchina, Gustavo Riccio, Álvaro Yunque, César Tiempo nebo Roberto Arlt.

Tyto interpretace a rozdělení spisovatelů jsou však polemizující. Například J. L. Borges toto dělení odmítá, protože by svou tvorbou mohl patřit do obou skupin, stejně jako mnozí další spisovatelé. Roberto Arlt zpočátku nevyslovuje jasný postoj ani k *Floridě* ani k *Boedu*. Postupem času se ale přiklonil názorově více k *Boedu*.

Flora Guzman v prologu k *Zuřivé hračce* Roberta Arlta řadí do obou skupin:

Všeobecně převažuje tento názor: tematikou díla, vlastním původem z nižší střední třídy a politickými názory je řazen k *Boedu*. Ale stejně tak se ho dožaduje *Florida*, protože si byl blízký s Ricardem Güiraldesem (...), Brandánem Caraffem, Córdovou Iturburem a Raúlem Gonzálezem Tuñónem, a protože publikoval v časopise *Proa*.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> „La década de los 20 ve enfrentarse en la arena literaria de Buenos Aires a dos grupos literarios, «Florida» y «Boedo». Toman sus nombres de sendas calles representativas: Florida, céntrica, lujosa y cosmopolita, y Boedo, calle de suburbio gris, orlada de boliches y cafetines.” Citováno z: GUZMÁN, Flora, cit. d., s. 18.

<sup>65</sup> Viz tamtéž, s. 19.

<sup>66</sup> Viz tamtéž, s. 18-19.

<sup>67</sup> „Predomina, en general, esta tendencia: por la temática de su obra, su propio origen de la baja clase media y sus ideas políticas se le coloca a Arlt cerca de Boedo. Pero por su vinculación personal de Güiraldes (...), Brandán Caraffa, Córdova Iturburu y Raúl González Tuñón, así como por sus publicaciones en *Proa*, se le reclama igualmente por parte de Florida.” Citováno z: Tamtéž, s. 23.

Roberto Arlt nebyl svými současníky přijat. Byla mu vytýkána jeho nevzdělanost, gramatické chyby nebo nevhodné používání slov, i když tato fakta představují jeho jedinečnost a originalitu:

(...) jeho pestrobarevný jazyk, lhostejný k ideálům správného a elegantního psaní nebo to, že se přizpůsobil *lunfardu* a plytké slovní zásobě levných překladů, jej řadí mezi revoluční spisovatele.<sup>68</sup>

Až následující generace spisovatelů se vrací k jeho dílu, odkazuje na něj a nachází v něm inspiraci. První kritická kniha o Robertu Arltovi *Roberto Arlt umučení* (*Roberto Arlt, el torturado*, 1950) Raúla Larry byla vydána v roce 1950, několik let po Arltově smrti.

---

<sup>68</sup> „Así como, en otro plano, su lenguaje abigarrado, indiferente a los ideales de escritura correcta y elegante, o su asimilación del lunfardo, del léxico folletinesco de las traducciones baratas, lo sindicaban también como un escritor revolucionario.“ Citováno z: ROMANO, Eduardo. “Roberto Arlt y la vanguardia argentina”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1981, n° 373, s. 147.

### 3. ROBERTO ARLT

#### 3.1 Život

*Me llamo Roberto Gedofredo Cristopersen Arlt, y he nacido en la noche del 26 de Abril de 1900, bajo la conjunción de los planetas Mercurio y Saturno. Esto de haber nacido bajo dicha conjunción es una tremenda suerte, según dice mi astrólogo, porque ganaré mucho dinero. Mas yo creo que mi astrólogo es un solemne badulaque, dado que hasta la fecha no tan sólo he ganado nada, sino que me he perdido la bonita suma de diez mil pesos*<sup>69</sup>.

Roberto Arlt, „De Roberto Arlt, autor de El jorobadito“.

Uvedená citace je součástí autobiografie publikované v humoristickém časopise *Don Goyo*, se kterým spisovatel spolupracoval od roku 1926 (viz příloha 3). Hned na úvod si tedy můžeme všimnout smyslu pro humor a cynismu, jež doprovázely Roberta Arlta během jeho literární tvorby i během jeho osobního života. V článku „Cynik jako novinář“ (El cínico como periodista) Andrea Pagni říká, že výraz ‘cynický’ patří do základního slovníku Roberta Arlta.<sup>70</sup>

Roberto Arlt (prostřední jména *Gedofredo Cristopersen* jsou výmyslem samotného spisovatele a stejně rychle jako je začal používat, tak rychle opět přestal) se narodil toho dne v Buenos Aires v imigrantské rodině. Jeho matka Ekatherine Iobstraibitzer pocházela z Itálie, jeho otec Karl Arlt byl pruský desertér. Když se dovídáme, jaké charakteristické vlastnosti náležely každému z jeho rodičů, s lehkou nadsázkou si pomyslíme, že dualita v jeho díle má kořeny právě zde:

Tento pár přistěhovalců charakteristický pro Buenos Aires ke konci století, byl dosti odlišný: on – autoritativní, bez jakýchkoliv ústupků nebo otcovské něhy; ona vesničanka malé postavy, bojící se Boha, trpitelka a hospodárná.<sup>71</sup>

Rodina odešla žít do čtvrti Flores na západě Buenos Aires, jež ještě v roce 1888 byla vesnicí nezávislou na městě. Žily zde rodiny středních a nejnižších

---

<sup>69</sup> „Jmenuji se Roberto Gedofredo Cristophersen Arlt a narodil jsem se v noci 26. dubna roku 1900, pod spojením planet Merkura a Saturna. Že jsem se narodil pod výše řečenou konstelaci je strašlivé štěstí, podle toho, co říká můj astrolog, protože vyhraji spoustu peněz. Ale já myslím, že můj astrolog je ohromný hlupák, protože nejen, že do dnešního data jsem nic nevyhrál, ale přišel jsem navíc o krásnou částku deseti tisíc peset.“

<sup>70</sup> Viz PAGNI, Andrea. „El cínico como periodista Roberto Arlt: Aguafuertes porteñas,“ in MORALES SARAIVA, José–SCHUCHARD, Barbara (eds.), cit. d., s. 160.

<sup>71</sup> „Esa pareja de inmigrantes típicos en el Buenos Aires de fin de siglo, era bastante desigual: él, autoriatrio, sin concesiones filiales ni ternuras; ella, una campesina, de talla breve, temerosa de Dios, sufrida y económica.“ Citováno z: GUZMÁN, Flora, cit. d., s. 13.

sociálních vrstev. Většinou to byli zaměstnanci bank, obchodních společností nebo státní úředníci, z větší části němečtí přistěhovalci. Karl Arlt pracoval v několika německých společnostech, i přes to Arltova rodina velmi brzy zchudla, a tak musel Karl začít jezdit za prací i do jiných provincií. Roberto Arlt vedl neustálé spory se svým autoritativním otcem, protože, jak on sám o sobě říká, byl „postrachem rodiny“ (un enfant terrible).<sup>72</sup> V šestnácti letech tedy opouští rodinný krb a začne se živit sám. Vydělává si v několika zaměstnáních, např. jako malíř, klempíř, pomocník v knihovně nebo dělník v továrně na cihly. Pohyboval se tak mezi pracujícími dělníky a mezi přistěhovalci a patřil mezi ně. Později se stali součástí jeho literární tvorby.

Spisovatel neměl žádné vyšší vzdělání než základní, a ani to nedokončil, když v deseti letech po ukončení třetí třídy ze školy odešel.<sup>73</sup> Nebo ho ze školy vyloučili. On sám říká: „vyhodili mě, protože jsem byl budižkničemu“ (Me echaron por inútil).<sup>74</sup>

Roberto Arlt byl samorost a samouk, naučil se na ulici hovorovým jazykům: *lunfardo* a *hampa*.<sup>75</sup> Četl velmi špatné překlady zahraničních autorů a myslitelů jako například Ch. Baudelaire, F. M. Dostojevskij, E. A. Poe, H. Balzac, F. Nietzsche nebo A. France. Za velký vzor považoval Arlt především Miguela de Cervantese y Saavedru, dále potom Pía Baroju nebo pikareskní a dobrodružné romány.

Že Roberto Arlt byl jedinečný člověk, potvrzuje další zajímavost z jeho života. Přál si totiž být vynálezcem:

(...) Arltova posedlost po vynalézání, která vypadá v podstatě jako nápad nějakého ‘blázna’, jeho dámské punčocháče, kterým by se nepáralo oko, byl patentován před jeho smrtí.<sup>76</sup>

Bylo to dílo, jemuž se vážně a intenzivně věnoval, až nakonec vymyslel „vzorec na pogumování dámských silonek, který rozvinul v průběhu pracného experimentálního výzkumu“.<sup>77</sup>

<sup>72</sup> ARLT, Roberto. “De Roberto Arlt, autor de ‘El jorobadito’“. [on-line]. [cit. 2012-06-21]. Dostupné z: <[http://bib.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Arlt/hemeroteca/frame.html](http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/Arlt/hemeroteca/frame.html)>.

<sup>73</sup> V Argentině děti nastupují stejně jako u nás do základní školy v šesti letech. Základní vzdělání obsahuje šest stupňů (první až šestá třída). Tak tomu bylo i na začátku 20. století, kdy se výchovný systém řídil zákonem z roku 1884 *Ley 1420*.

<sup>74</sup> GNUTZMANN, Rita 1999, cit. d., s. 12.

<sup>75</sup> *hampa* = podsvětí; společenství zločinců, kteří se spojovali do společnosti, kradli a páchali trestné činy a používali svůj vlastní jazyk: slang nebo hantýrku 16. a 17. stol.

<sup>76</sup> „(...) la obsesión inventiva de Arlt que parece al principio la idea de un “loco”, sus medias a prueba de correrías, que fue patentada antes de su muerte.“ Citováno z: SCHUCHARD, Barbara. “Sala de espejos argentina,” in MORALES SARAVIA, José-SCHUCHARD, Barbara (eds.), cit. d., s. 109.

Jakkoli může vypadat tento nápad bláznivě nebo dokonce směšně, ve skutečnosti ho můžeme považovat za novodobou myšlenku. Dnes je docela běžné, že se lidé snaží zbohatnout na jakémkoliv jednoduchém, bezduchem výmyslu. A ten jeho bezduchý nebyl. Vždyť jaká by to byla pohodlnost, kdybychom se nemusely strachovat, že se nám díрка na punčocháčích nerozpáře, když jdeme do divadla! Jeho záměrem bylo založit novou firmu, díky které by zkrachovaly společnosti vyrábějící nylonové punčocháče, a stát se „boháčem“. Bohužel ale musíme říci, že:

Postup, který by zabránil dírci na silonkách dále se rozlézat, nebyl nikdy industrializovaný nejen proto, že punčocháče vypadaly neesteticky – podle jeho současníků vulkanizované silonky vypadaly jako hasičské boty -, ale také proto, že nylonové silonky, které byly uvedeny na trh v roce 1940, se měnily ve zboží na jedno použití.<sup>78</sup>

Na jednu stranu bychom mohli přisoudit tuto Arltovu posedlost jeho postavě snílka. Na druhou stranu je ale možné, že na něj měla vliv oslavná atmosféra města Buenos Aires. To si spolu s celou zemí na počátku 20. století (1910) připomínalo stoleté výročí nezávislosti na Španělsku a zároveň se nacházelo v momentě modernizace a nového rozkvětu:

Buenos Aires uspíšilo svůj okamžitý vývoj a měnilo se v nejmodernější město v Jižní Americe. Byl to moment, ve kterém mohlo dojít k jeho znovuzaložení.<sup>79</sup>

Arltovy životopisné momenty a zkušenosti, o kterých jsme nyní hovořili, se nesporně odrážejí v jeho literárním díle. Ať už je to postava otce, jež má vždy negativní úlohu<sup>80</sup>, nebo čtvrť Flores a periferie Buenos Aires, kde Arltova rodina žila. Především postavy jeho románů čtou tytéž knihy, kterými před tím listoval sám autor, a ti stejní hrdinové (vhodnější je použít výraz *antihrdinové*, protože takové byly Arltovy postavy) touží po vynalezení něčeho nového a po tom, že se stanou

---

<sup>77</sup> „(...) fórmula para la gomificación de medias femininas que había desarrollado en el transcurso de una laboriosa investigación experimental.“ Citováno z: NELLE, Florian. “Roberto Arlt y el gesto del teatro,” in Tamtéž, s. 125.

<sup>78</sup> „El procedimiento para impedir el accidente del punto corrido en las mallas no fue nunca industrializado, no solamente porque resultaba estéticamente deficiente – según los contemporáneos las medias vulcanizadas tenían el aspecto de botas de bombero -, sino porque las medias de nylon, que fueron comercializadas en 1940, se convertían en un artículo desechable.“ Citováno z: Tamtéž, s. 125.

<sup>79</sup> „La ciudad se anticipaba en su inmediato desarrollo y se convertía en la más moderna de Sudamérica. Era el momento en el que podía ser fundada de nuevo.“ Citováno z: ROVIRA, José Carlos. *Ciudad y literatura en América Latina*. Madrid: Editorial Síntesis, 2005, s. 234.

<sup>80</sup> SCARI, Robert M. „La novela moderna en Roberto Arlt.“ *Cuadernos hispanoamericanos* n° 255. Madrid, marzo 1971, s. 584.

slavní a bohatí. Životní zkušenosti bezprostředně ovlivnily také další téma Arltovy tvorby, a sice téma manželství. I když se spisovatel v reálném životě oženil dvakrát, ve svém fiktivním světě zdůrazňuje absurditu buržoazního manželství, tak jako ostatní nároky, které po jednotlivcích v té době společnost vyžadovala. Poprvé se oženil ve dvaceti dvou letech po dvouleté známosti s Carmen Antinucci. Za rok se jim narodila dcera Mirta. Manželství ale nebylo šťastné. Záhy po svatbě přišly hádky a mimomanželské milenecké vztahy. Ke konci třicátých let se Roberto chce rozvést. K tomu ale nedojde, protože Carmen, která měla velmi křehké zdraví, již když se poznali - tuto skutečnost však Robertovi utajila, a to byla jedna z věcí, které jí častokrát vyčítal -, roku 1940 zemře. Po druhé se Arlt oženil s Elisabeth Mary Shine. Spolu měli syna Roberta. Spisovatel jej ale nepoznal, protože předčasně zemřel 24. července 1942, tři měsíce před jeho narozením.

### 3.2 Dílo

V této podkapitole bychom chtěli stručně nastínit dílo, které Roberto Arlt za svůj život napsal. V autobiografii publikované v časopise *Don Goyo* sám o sobě říká, že „je prvním argentinským spisovatelem, který ve věku osmi let prodal povídku, kterou napsal“<sup>81</sup>. Vydělal na ní pět *pesos*. Jeho první „skutečná“ povídka *Jehová* byla však publikována v roce 1918 v časopise *Revista Popular*. Dva roky poté, 28. ledna 1920, byl v novinách *Tribuna libre* publikován esej „Okultní vědy ve městě Buenos Aires“ (*Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*). V tomto eseji s autobiografickými prvky autor prochází městem a poznává okultní vědy, jmenuje různé významné spisovatele, filozofy, myslitele, světové vědce a přemýšlí o jejich teoriích. Mluví o literatuře, náboženství či historii. Nemůžeme tedy říci, že Roberto Arlt byl nevzdělaný, tak jak to o něm tvrdili jeho současníci, např. uruguayský spisovatel Juan Carlos Onetti (1909–1994) v předmluvě k *Zuřivé hračce* podotýká, že „literárně řečeno, byl neuvěřitelný ‘poloviční nevzdělanec’. Nikdy nikoho nenapodoboval, kradl, aniž to věděl“.<sup>82</sup> Musíme však podotknout, že pro Onettiho

---

<sup>81</sup> „Yo soy el primer escritor argentino que a los ocho años de edad ha vendido los cuentos que escribió.“ Citováno z: ARLT, Roberto. „De Roberto Arlt autor de ‘El jorobadito’,“ cit. d.

<sup>82</sup> „Era, literariamente, un asombroso semianalfabeto. Nunca plagió a nadie; robó sin darse cuenta.“ Citováno z: ONETTI, Juan Carlos. „Prólogo al Juguete rabioso de Roberto Arlt“. [on-line]. [cit. 2012-06-29]. Dostupné z:

<<http://literaturarioplatense.blogspot.cz/2009/07/juan-carlos-onetti-prologo-al-juguete.html>>.

vzdělanost nebo nevzdělanost Roberta Arlta není směrodatným měřítkem významnosti jeho díla:

Mluvím o umění a o velkém, osobitém umělci. V této oblasti gramatikové, estetikové nebo profesori mají velmi málo co říci. (...) Mluvím o romanopisci, který bude mnohem větší za několik let – na tento dopis si můžete vsadit -, a který je k mému nepochopení téměř neznámý ve světě.<sup>83</sup>

## *Romány*

Arltův první román *Zuřivá hračka* se měl původně jmenovat *Svinský život* (*La vida puerca*). Ke změně názvu se Arlt rozhodl zřejmě na popud svého přítele a kolegy Güiraldese.

Hlavní postava, Silvio Astier, vypráví formou autobiografie svůj příběh. V tomto bychom mohli spatřovat Arltovu inspiraci v pikareskních románech. Román je rozdělen do čtyř kapitol. Každá z nich představuje úsek z dospívajícího života hlavní postavy. Silvio Astier je chudý a se svou matkou žije ve čtvrti Flores (prostor v kapitolách se mění). Sní o tom, že bude slavný vynálezce, ale místo toho musí pracovat například v knihovně. Postupně poznává společnost a její pravidla, od kterých se chce distancovat. Zjišťuje, že k tomu, aby člověk byl výjimečný, musí spáchat něco nečestného, něco nevyhovujícího společnosti. „Nečestný čin“ tohoto hrdiny spočívá ve zradě jeho přítele. *Zuřivá hračka* patří mezi *vývojové romány*. Silvio Astier ve svém vývoji už nevidí svět jako utrpení, ale jako umění. Tento pohled jej přenesl do jiného světa, do světa poezie.<sup>84</sup>

Arltův druhý a třetí román, *Sedm bláznů* (*Los siete locos*) a *Plamenomety* (*Los lanzallamas*), byly vydány v letech 1929 a 1931. Příběh je vyprávěn ve třetí osobě, ale soustředí se na hlavní postavu – Erdosaina. Erdosain je ženatý muž, kterého žena podvede a opustí. Ztratí práci účetního v jedné fabrice, protože ukradne peníze. Stejně jako Silvio Astier sní o tom, že bude slavný vynálezce. Vstoupí do „tajné společnosti“ (*sociedad secreta*), jejíž členové jsou ostatní „blázni“ románu.

---

<sup>83</sup> „Hablo de arte y de un gran, extraño artista. En este terreno, poco pueden moverse los gramáticos, los estetas, los profesores. (...) Hablo de un novelista que será mucho mayor de aquí que pasen los años – a esta carta se puede apostar – y que, incomprensiblemente, es casi desconocido en el mundo.” Citováno z: Tamtéž.

<sup>84</sup> Viz HOUSKOVÁ, Anna. „La poética del suburbio: Roberto Arlt y Jorge Luis Borges“, in *Visión de Hispanoamérica. Paisaje, utopía, quijotismo en el ensayo y en la novela*. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Nakladatelství Karolinum, 2010, s. 141.



Společně sní o rozpadu společnosti, ve které žijí a o vytvoření nové, kde dosáhnou svého naplnění. Vedle subjektivní existenční situace Erdosaina a ostatních postav nám autor nastiňuje sociopolitickou situaci v zemi (chudoba, přistěhovalci, nevěstince, sociální třídy, atd.), a také různé mezinárodní události a otázky (např. fašismus a komunismus). Zejména první část *Sedm bláznů* bývá považována za nejvýznamnější dílo Roberta Arlta.<sup>85</sup>

V roce 1932 byl publikován nedoceněný Arltův román *Čarodějná láska* (*El amor brujo*). Hlavní postava Balder je ženatý, ale zamiluje se do mladé dívky, se kterou se chce oženit. Plány mu zkříží matka dívky, věrná představitelka zásad a požadavků tehdejší buržoazie. Balder s ní vede nekonečný souboj. Stejně jako v povídce *Hrbáček* se vytvoří trojúhelník vztahů: potenciální tchýně – dcera – přítel (ženich). V trojúhelníku se posouvá milenecký vztah mezi dvěma milenci do pozadí a do popředí se dostává vztah mezi buržoazní tchýní a ženichem. Tento román je „obhajoba proti buržoaznímu manželství, jeho falešnou morálkou a materiálními zájmy“.<sup>86</sup> Stejně jako u povídek *Hrbáček* nebo *Nedělní odpoledne*, i v *Čarodějně lásce* je manželství konvenčního charakteru a „jeho existence závisí na sjednocení hluboce egoistických sexuálních a sociálních zájmů (...)“.<sup>87</sup> Do argentinské společnosti tak vstupuje vyšší střední třída, která „má za jediný cíl bohatství a buržoazní životní styl.“<sup>88</sup> Vzniká tak „divadýlko“ (*farsa*) na polapení manžela naplňující argentinské ovzduší, jež spočívá v „předstírané lásce a v uspokojení mužské sexuální touhy, takovým způsobem, že je možné tohoto dosáhnout bez ztráty panenství.“<sup>89</sup>

Na okraj uvedeme do souvislosti tento román se scénickým dílem *Čarodějná láska* (*El amor brujo*, 1915) španělského skladatele Manuela de Fally (1876–1946). Je možné, že se spisovatel inspiroval názvem tohoto díla, protože Arlt ne jednou odkazuje ve své narativní tvorbě na divadlo, balet nebo operu (např. *Rigoletto z Hrbáčka*). V *Čarodějně lásce* Manuela de Fally dojde k naplnění lásky za pomoci tance čarodějnic. Pokud tedy doopravdy Arlt znal dílo Manuela de Fally a nechal se

<sup>85</sup> V roce 1973 byl natočen argentinský film *Sedm bláznů* (*Los siete locos*) podle románů *Sedm bláznů* a *Plamenomety*. Režie: Leopoldo Torre Nilsson.

<sup>86</sup> „(...) alegato contra el matrimonio burgés, su falsa moral y sus intereses materiales.“ Citováno z: GUNTZMANN, Rita. *Innovación y compromiso. La obra narrativa y periodística*. [Lleida]: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2004, s. 17.

<sup>87</sup> „Estos matrimonios deben su existencia a una combinación de intereses sexuales y sociales profundamente egoístas.“ Citováno z: MATZAT, Wolfgang, cit. d., s. 50.

<sup>88</sup> „(...) persigue como único objetivo la riqueza y un estilo de vida burgués.“ Citováno z: Tamtéž, s. 50.

<sup>89</sup> „(...) que consiste en fingir el amor y en satisfacer los deseos sexuales masculinos, en la medida que esto es posible sin perder la virginidad, para atrapar un marido.“ Citováno z: Tamtéž, s. 50.

jím ovlivnit, mohli bychom považovat argentinské ženy za „čarodějnice“, které se snaží učarovat argentinskému muži, aby dosáhly uspokojení a nebylo narušeno jejich sociální postavení.

## *Divadlo*

*Čarodějná láska* byl poslední román, jež spisovatel napsal. Když začátkem třicátých let viděl v divadle *Teatro del Pueblo*<sup>90</sup> na scéně hranou kapitolu ze *Sedmi bláznů*, rozhodl se věnovat divadelním hrám. Další důvod, proč spisovatel opustil románovou tvorbu a začal psát divadlo, nám nabízí Florian Nelle v článku „Roberto Arlt a výraz divadla“ (Roberto Arlt y el gesto de teatro):

Když se vrátíme k hypotéze, že Arltovo divadlo se nachází na křižovatce mezi tělesnou a jedinečnou přítomností herce na scéně a možností ztvárnit sociální komedii, dojdeme k závěru, že výraz Arltova divadla spočívá ve vlastní schopnosti scény umožnit okamžitou a jedinečnou zkušenost odcizujících sociálních procesů.<sup>91</sup>

Divadlo Arltovi napomohlo poukázat na sociopolitickou situaci v zemi mnohem blíže divákovi, než čtenáři jeho knih. Onetti hovoří o Arltovi jako o člověku, který si velmi dobře uvědomoval místo, kde se narodil, „ovládal jazyk a problémy milionů Argentinců neschopných vysvětlit si jeho literární články, schopných porozumět mu a vnímat ho jako přítele, který přichází – mrzutý, tichý, cynický – v hodině úzkosti.“<sup>92</sup> Pokud se tedy Arlt obrátil k divadlu, mohlo to být proto, aby byl snáze pochopen.

Napsal tyto divadelní hry: *Trescientos millones*, *Saverio el cruel*, *Fabricante de fantasmas* (1936), *Prueba de amor* (1937), *La isla desierta* (1938), *África* a nedokončené dílo *El desierto entra en la ciudad*.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> *Teatro del Pueblo*: jedno z prvních nezávislých divadel v Argentině a v Latinské Americe založeno koncem roku 1930. Roberto Arlt o něm napsal jednu ze svých „aguafuertes“ *El Teatro del Pueblo va al Teatro Corrientes*.

<sup>91</sup> „Retomando la hipótesis de que el teatro de Arlt se sitúa en el cruce de la presencia corporal y auténtica del actor en la escena, por una parte, y de la posibilidad de representar la comedia social, por otra, podríamos concluir que el gesto del teatro en Arlt descansa en la capacidad propia de la escena de facilitar la experiencia inmediata y auténtica de procesos sociales alienantes. Citováno z: NELLE, Florian. “Roberto Arlt y el gesto del teatro” in MORALES SARAIVA, José–SCHUCHARD, Barbara (eds.), cit. d., s. 134.

<sup>92</sup> „(...) dominaba la lengua y los problemas de millones de argentinos, incapaces de comentarlo en artículos literarios, capaces de comprenderlo y sentirlo como amibo que acude – hosco, silencioso o cínico – en la hora de angustia.“ Citováno z: ONETTI, Juan Carlos, cit. d.

<sup>93</sup> GUNTZMANN, Rita 2004, cit. d., s. 18.

## Publicistika

El buen periodista es un elemento escaso en nuestro país, porque para ser buen periodista es necesario ser buen escritor. En Europa encontramos que el periodismo cuenta en sus filas con los mejores literatos, políticos, figuras científicas... En fin, si es dado dirigirse al público cuando se han demostrado condiciones de superioridad mental; y no hay ministro de Estado que previamente no se haya dado a conocer como colaborador de algún diario<sup>94</sup>

Dobrý novinář je vzácný prvek v naší zemi, protože k tomu, aby byl člověk dobrým novinářem, je zapotřebí být dobrým spisovatelem. Vidíme, že v Evropě publicistika počítá s řadami těch nejlepších literátů, politiků, vědců... A tak jestliže je někomu dáno obracet se k publiku, je to tehdy, když ukázal vlastnosti myšlenkové nadřazenosti; a ve státě neexistuje ministr, který by o sobě nedal vědět předem jako spolupracovník v nějakých novinách.

Tento publicistický text pochází z tzv. *aguafuerte* (česky *lept*<sup>95</sup>) nazvané „Být novinářem“ (Para ser periodista). Roberto Arlt v něm vyjadřuje svůj skepticismus vůči politické, žurnalistické a literární situaci v Argentině. Arlt nebyl uznávaný svými současníky. Na druhou stranu, a jak také vyplývá z úryvku, ani on neuznával je. Dalším dílem, ve kterém se objevuje tato tematika je povídka Neúspěšný spisovatel (*Escritor fracasado*, 1932), kde se odráží Arltovy názory na argentinskou literaturu a Arlt zde obhájí sám sebe jako spisovatele před „intelektuální smetánkou“.

Své názory nejen na literaturu, ale na veškeré dění v zemi i mimo ni však přímo vyjadřoval skrz noviny. Od roku 1928 Arlt začal spolupracovat s deníkem *El mundo*<sup>96</sup>, kde několikrát do týdne vycházely jeho *aguafuertes*. Rita Gnutzmann v knize *Innovación y compromiso* označuje *aguafuertes* jako „notas“ – zápisky. Český ekvivalent pro tyto zápisky nalezneme pod slovem črta. Črta je

---

<sup>94</sup> ARLT, Roberto. „Para ser periodista.“ *Obras. Tomo II Aguafuertes*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1998, s. 381.

<sup>95</sup> Umělecká grafická technika tisku z hloubky užívaná od 16. století. Matrice vzniká z kovové desky opatřené krytem odleptáním kresbou obnaženého kovu.

<sup>96</sup> Noviny se začaly tisknout 14. května 1928, a stejně jako *Crítica* vyhledávaly masivní publikum, i když spíše mezi lidmi malé buržoazie. Viz GNUTZMANN, Rita 2004, cit. d., s. 18.

prozaický žánr menšího rozsahu s jednoduchou, nerozvitou fabulí a uvolněnou kompozicí. (...) Jako forma záznamů charakteristických společenských jevů přerůstá někdy v satiru nebo slouží karikaturním cílům.<sup>97</sup>

Argentinský univerzitní profesor Roberto Retamoso v článku „Roberto Arlt, neúnavný kronikář města“ (Roberto Arlt, un cronista infatigable de la ciudad) charakterizuje *aguafuertes* velmi podobně jako M. Vlašín črtu:

Tento sloupek, jehož název prošel postupem času několika změnami, se skládal z holého a ironického záznamu, který vykresluje druh vlysu, na němž je možno rozeznat mnohá hlediska tehdejší městské kultury.<sup>98</sup>

Jistě je velmi zajímavá spojitost *aguafuertes* se spisovatelovou narativní tvorbou. Zatímco novinový článek pouze popisuje a nastiňuje realitu z pohledu autora, v románech a povídkách se míchá realita s ireálnem. Avšak z našeho pohledu se tyto dva žánry doplňují. Abychom lépe porozuměli fiktivnímu světu, který autor vytváří, často můžeme sáhnout po „všeobecných *aguafuertes*“, abychom si představili prostor, na který zejména v povídkách není místo. *Aguafuertes* na druhou stranu při spojení s fiktivním světem ztrácí na své všeobecnosti. Čtenář, který do této doby byl součástí novinového článku, protože jeho obsah se ho bezprostředně dotýká, nyní přenechává svou roli fiktivním postavám, a stává se tak pouhým pozorovatelem.

Podle témat byly napsány *aguafuertes* z národního prostředí – „*Aguafuertes* z Buenos Aires“ (*Aguafuertes porteñas*). Jindy mají charakter reportáží z cest, které spisovatel za svého života podnikl. Máme tedy „Uruguayské *aguafuertes*“ (*Aguafuertes uruguayas*) z cesty do Uruguaye a Brazílie. V letech 1935-1936 Arlt cestoval po Španělsku a zavítal také do Tángery a Tetuánu. Z těchto míst posílal do novin *El mundo* „Španělské *aguafuertes*“ (*Aguafuertes españolas*) a „Africké *aguafuertes*“ (*Aguafuertes africanas*).

Především svými „*Aguafuertes* z Buenos Aires“ se Arlt stává „pozorovatelem“ města:

---

<sup>97</sup> VLAŠÍN, Štěpán, cit. d., s. 64.

<sup>98</sup> „Dicha columna, cuyo título sufrió diversas modificaciones a lo largo de tiempo, consistía en un registro descarnado e irónico que dibujan una suerte de friso donde pueden reconocerse múltiples aspectos de la cultura urbana de la época.“ Citováno z: RETAMOSO, Roberto. „Roberto Arlt, un cronista infatigable de la ciudad“. [on-line]. [cit. 2012-06-06]. Dostupné z: <<http://www.fcpolit.unr.edu.ar/programa/2010/09/12/roberto-arlt-un-cronista-infatigable-de-la-ciudad-roberto-retamoso/>>.

Okruh anonymního chodce je možný pouze ve velkém městě, které spíše než demografickým nebo urbanistickým konceptem je kategorií ideologickou a světem s hodnotami. Arlt vytváří postavy a jejich perspektivu v *Aguafuertes* tím, že sám sebe posazuje do role příkladného *tuláka*.<sup>99</sup>

Na závěr se ještě vrátíme k R. Retamosovi:

(...) při psaní těchto črt se mění také jejich diskurs a typ textu: Jedná se o příběhy z cest, o literární kritiku nebo o texty ve formě esejů. Avšak ve všech případech *aguafuertes* dodržují ten samý tok textu, ve kterém lze rozeznat nezaměnitelné prvky jeho jedinečné literatury.<sup>100</sup>

### Povídky

Povídková tvorba Roberta Arlta byla za jeho života shromážděna ve sbírkách *Hrbáček* (*El jorobadito*, první vydání v Buenos Aires, Anaconda, 1933, viz obrázek 6 příloha 4) a *Chovatel goril* (*El criador de gorilas*, první vydání v Santiagu de Chile, Zig – Zag 1941).

*Hrbáček* obsahuje povídky „Hrbáček“ (*El jorobadito*), „Neúspěšný spisovatel“ (*Escritor fracasado*), „Ester Primavera“, „Červený měsíc“ (*La luna roja*), „Malí vlastníci“ (*Pequeños propietarios*), „Bestie“ (*La fieras*), „Nedělní odpoledne“ (*Una tarde de domingo*), „Oblek přízraku“ (*El traje de fantasma*), „Děsivá noc“ (*Noche terrible*).

Ve sbírce *Chovatel goril* nalezneme patnáct povídek z afrického prostředí.

Roberto Arlt napsal celkem sedmdesát pět povídek. Když nebudeme počítat ty právě zmíněné, „ostatní povídky zůstaly roztroušené v novinách a časopisech tehdejší doby, aniž bychom věděli, zda by se jejich autor rozhodl vysvobodit je ze zapomnění a spojit je v nových knihách.“<sup>101</sup> Posmrtně byly vydány tyto sbírky: *Strašná cesta* (*Un viaje terrible*, 1968), *Návrat* (*Regreso*, 1972), *Jsem zatížena smrtí* (*Estoy cargada de muerte*, 1984), *Téměř dokonalý zločin* (*El crimen casi perfecto*,

<sup>99</sup> El circuito del paseante anónimo sólo es posible en la gran ciudad que, más que un concepto demográfico o urbanístico, es una categoría ideológica y un mundo de valores. Arlt produce su personaje y su perspectiva en las *Aguafuertes*, constituyéndose él mismo en un flâneur modelo. Citováno z: SARLO, Beatriz, cit. d., s. 16

<sup>100</sup> „(...) la redacción de esas notas varía asimismo su configuración discursiva y genérica: según los casos, se trata de relatos de viaje, de crítica literaria o de textos de tipo ensayístico. Pero en todos los casos, las *aguafuertes* obedecen a una misma pulsión textual, en la que se reconocen las inconfundibles marcas de su singular escritura.“ Citováno z: RETAMOSO, Roberto, cit. d.

<sup>101</sup> MARTÍN GARZO, Gustavo. Prefacio a Cuentos completos. *Cuentos completos*. Madrid: Losada, 2002, s. 9.

1994), *Kompletní próza* (*Narrativa completa*, 1995), *Kompletní povídkové dílo* (*Cuentos completos*, 1996).

Literární kritikové se začali věnovat Arltově tvorbě až dlouho po jeho smrti. Dnes již najdeme poměrně velké množství publikací ve formě knih nebo článků v literárních časopisech, jistě stojí za zmínku také některé internetové zdroje. Často se však zaměřují zejména na spisovatelův život a na jeho první tři romány. Povídková, divadelní ani publicistická tvorba zatím nevzbudila větší zájem, než že byla zmíněna na několika stránkách různých kritických studií a většinou ve spojení s tvorbou románovou. Důvodem může být to, že kritikové se nemohou ani shodnout na významu Arltovy krátké prózy. Rita Gnutzmann například v *Innovación y compromiso* cituje M. G. Goloboffa, který o tomto díle mluví jako o „výdělečných povídkách“, které ve skutečnosti do literatury nepatří.<sup>102</sup> Ricardo Piglia, jenž se již dlouhou dobu věnuje Arltově literatuře, jeho povídky naopak označuje za „výjimečné“ (extraordinarios). Ne jinak je tomu i u Arltovy dcery Mirty. Ta se nemálo zasloužila o to, že otcovo dílo nedošlo zapomnění.

---

<sup>102</sup> GNUTZMANN, Rita 2004, cit. d., s. 110.

## 4. ROZBOR POVÍDEK

*En efecto, podemos observar que en el teatro, la novela y la posía se produce un surgimiento místico decadente, saturado de psiquismos, de nuevos estados de espíritu y extrañas situaciones amorales, triunfando las perversas fantasías y lúgubres, dichas malsanas, cuyas garras despedazan carnes de espíritus gozosos de voluptuosidad.*<sup>103</sup>

Roberto Arlt, „Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires“, 1920

### 4. 1 Hrbáček (El jorobadito)

Tato povídka byla poprvé vydána v deníku *El mundo* 9. a 14. května roku 1928 pod názvem „Drzoun hrbáček“ (*El insolente jorobadito*). O několik let později ji autor přejmenoval a v příběhu pozměnil některé detaily.

Hlavní postava, anonymní vypravěč, je ve vězení a odtud čtenáři vypráví svůj příběh. Jednoho dne se rozhodl, že zničí milostný vztah se svou přítelkyní Elsou, kterou ale stále miluje. Aby dosáhl svého cíle, využije hrbáčka. Z jeho pohledu se totiž zdá, že dívka vypravěče dostatečně nemiluje:

Siempre dudé que mi novia me quisiera con la misma fuerza de enamoramiento que a mí me hacía pensar en ella durante todo el día, como en una imagen sobrenatural.<sup>104</sup>

Vždy jsem pochyboval o tom, že mě má přítelkyně má ráda stejně tak, jako jsem po celé dny myslel já na ni jako na nadpřirozený výjev.

Rozhodne se tedy, že Elsa na důkaz lásky k němu musí políbit „ohavného“ hrbáčka. Elsa odmítne (to ale on dopředu už věděl) a vypravěč v záchvatu nahromaděných emocí hrbáčka uškrtí.

Zastavme se u prvního tématu této povídky: téma *ženy*. O argentinských ženách počátku 20. století jsme mluvili již v souvislosti s románem *Čarodějná láska*. Dcery a především matky z buržoazní třídy naplňují atmosféru Buenos Aires komedií a fraškou, když se snaží „ulovit“ ženicha.

---

<sup>103</sup> „Můžeme si všimnout, že v dramatu, románu a poezii vzniká mystická dekadentní událost nasycená psychikou, novými duševními stavy a zvláštními nemorálními situacemi, a slaví úspěch zvrhlé a pochmurné fantazie, chorobného štěstí, jejichž spáry rozcupují těla s myslí těšící se ze smyslnosti.“

<sup>104</sup> ARLT, Roberto. „El jorobadito.“ *Cuentos completos*. Buenos Aires; Madrid: Losada, 2002, s. 24. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

Všechnu lásku, kterou vypravěč cítí ke své přítelkyni, zničí dívčina matka. Tato typická buržoazní žena se snaží naplnit všechny normy, které společnost vyžaduje. Její dcera se musí vdát, protože to tak má být a protože se nesluší, aby pracovala. Kvůli tomu je schopna jít proti svým vlastním názorům.

Además de voluntariosa, carecía de escrúpulos, pues fingía articular con mis ideas que le eran odiosas en el más amplio sentido de la palabra. (...)

Por ejemplo, ella que odiaba a los bolcheviques, me escuchaba deferentemente cuando yo hablaba de las rencillas de Trotski y Stalin, y hasta llegó al extremo de fingir interesarse por Lenin, ella, ella que se entusiasmaba ardientemente con los más groseros figurones de nuestra política conservadora. (...)

... si yo hubiera afirmado que el día era noche, me contestara: - Efectivamente, no me fijé que el sol hace rato que se ha puesto. (s. 27)

Kromě toho, že byla vytrvalá, neměla žádné zábrany, když předstírala, že se ztotožňuje s mými názory, které nenáviděla v tom nejširším smyslu slova. (...)

Například ona, která nenáviděla bolševiky, mě ochotně poslouchala, když jsem mluvil o hádkách Trockého se Stalinem, a dokonce došla tak daleko, že předstírala zájem o Lenina, ona, ona která byla horoucně uchvácená těmi nejhrubějšími náfukami naší konzervativní politiky. (...)

... kdybych tvrdil, že den je noc, odpověděla by mi: - Opravdu, nevšimla jsem si, že slunce před chvílí zapadlo.

Postava matky nemá v povídce jméno. Vypravěč o ní mluví jako o *paní X* (*señora X*). Staví ji tak do role představitelky všech matek tehdejší buržoazní společnosti. Všechny jsou takové.

V uvedené ukázce si můžeme všimnout jejího komického chování. Vypravěč tímto chováním pohrdá. Negací svých vlastních názorů člověk ztrácí svou identitu ve prospěch společnosti, protože není schopný chovat se tak, jaký doopravdy je a vyjádřit, co si doopravdy myslí. V této souvislosti bychom se mohli vrátit o století zpět, kdy anglická spisovatelka Jane Austin napsala román *Pýcha a předsudek* (*Pride and prejudice*, 1813). Ironicky v něm popisuje život žen střední třídy a odhaluje, co všechno jsou schopny udělat – ony i jejich matky -, aby se dobře vdaly.

Oscar Masotta v knize *Sexo y traición en Roberto Arlt* píše:



V Arltovi tchýně reprezentují něco jako nástroj, skrz který z generace na generaci společnost udržuje sama sebe. Představují koloběh duševní mystifikace a koloběh opravdových zákazů a trápení.<sup>105</sup>

Všimněme si tedy, že společnost se v některých aspektech do této doby nevyvinula a že jsou to ženy - tchýně, které naplňují městskou atmosféru Buenos Aires přetvářkou a lehkomyšlností.

Vypravěč nám přibližuje, jakým způsobem jej tchýně „ulovila“, když říká:

Fui atraído, insensiblemente, a la intimidad de esa familia por una hábil conducta de la señora X, que procedió con un determinado exquisito tacto y que consiste en negarnos un vaso de agua para poner a nuestro alcance, y como quien no quiere, un frasco de alcohol. (s. 24)

Nevědomě jsem byl přilákán k důvěrnému přátelství s touto rodinou obratným počínáním si paní X, která postupovala s určitým výtečným taktem, který spočívá v odepření sklenice vody, aby před nás jakoby bezděky postavila láhev s alkoholem.

A níže pokračuje:

comencé odiarla rabiosamente a la madre, responsabilizándola también, ignoro por qué, de aquella situación absurda en que me encontraba. (s. 24)

začal jsem matku zuřivě nenávidět a dával jsem jí za vinu, sám nevím proč, svou momentální situaci.

Vypravěč postupem času přestává vnímat lásku a vztah se svou dívkou a zaměřuje se pouze na „válku“, kterou vede s paní X. Ta ho stále více nutí a přesvědčuje k tomu, aby dceru požádal o ruku. Vztah přítel – přítelkyně se tak odsouvá do pozadí, a plní funkci pouhé „zbraně“ v boji vypravěče proti tchýni představující společenské normy.

Opět se zde budeme odvolávat na O. Masottu:

---

<sup>105</sup> „En Arlt las suegras representan algo así como el instrumento a través del cual, de generación en generación, la sociedad se perpetúa a sí misma. En ellas confluye un circuito de mistificaciones espirituales y un circuito de prohibiciones y miserias efectivas.“ Citováno z: MASOTTA, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. [on-line]. [cit. 2012-01-23]. Dostupné z: <<http://es.scribd.com/doc/31387481/Masotta-Oscar-Sexo-y-traicion-en-Roberto-Arlt>>.

A to, co tchýním a možná zároveň všem ženám neodpouští je, že ho zrazují, protože Edosain je především autentický idealista milostných vztahů. Nezakázala mu snad jeho „nevinnost“ políbit svou budoucí ženu?<sup>106</sup>

Stejně jako hlavní postava *Sedmi bláznů* Erdosain nahlíží na svou „milou“ jako na něco nedosažitelného, neskutečného, tak je tomu i u vypravěče této povídky, který ji nikdy nepolíbil. Je to snad to samé pojetí ženy, jako u italského básníka Francesca Petrarky (1304–1374)? Ten ve svých básních o Lauře tuto ženu idealizuje a je pro něj nedosažitelná. Don Quijote je také zamilován do Aldonzy Lorenzové, přejmenuje ji na Dulcineu z Tobosa a učiní ji paní svého srdce. Láska však nikdy nedojde k naplnění.

U Arlta je sice žena idealizována z pohledu vypravěče, ale zrazuje ho tím, že svou lásku pouze předstírá. Ve skutečnosti jí jde totiž o to, aby si udržela své sociální postavení. Proto se vypravěč rozhodne bojovat proti tomuto společenskému smýšlení a pomstít se, i když čtenář se nikdy nedoví, zda pomsta ve formě ponížení Elsy dosáhla svého účinku. Když vypravěč a hrbáček přijdou k Else domů a vypravěč požádá Elsu, aby políbila hrbáčka, její reakce je klidná:

Los ojos de la doncella se llenaron de una claridad sombría. Caviló un instante; luego, sin cólera en la voz, me dijo muy lentamente  
- ¡Retírese! (s. 33).

Oči dívky se zalily temnou jasností. Chvíli přemítala; potom mi bez hněvu v hlase pomalu řekla:  
„Odejďte!“

Z této reakce se nedovíme, zda byla dívka citově zasažena, protože na scénu vstoupí hrbáček, který se cítí ponížený a ublížený, vypravěč ho uškrtí a potom upadne do bezvědomí. Pomsta tak dosáhla naplnění pouze v představách vypravěče. Můžeme si totiž myslet, že Elsa se druhý den vzpamatovala ze zděšení, které jí možná spíše způsobil hrbáček než samotný požadavek vypravěče, a šla si hledat nového ženicha.

---

<sup>106</sup> „Y lo que a las suegras, y tal vez a las mujeres en general, no les perdona, es que lo traicionen porque Edosain es, antes que cualquier cosa, un auténtico idealista de las relaciones sexuales. ¿No le había prohibido su “ingenuidad” besar a su futura esposa?“ Citováno z: Tamtéž.

Jiné téma, kterého bychom si mohli povšimnout v této povídce je otázka *zla* ve smyslu špatnosti, nečestnosti, násilí a nedodržování řádu. Toto zlo vzniká v tzv. anti-společnosti (contra-sociedad):

Arlt nechtěl nic víc, než postavit nás na cesty tzv. anti-společnosti. Tato společenství viníků, kde společenství jsou neuskutečnitelná, ztvárňují obraz převrácené společnosti. Jestliže ve společnosti se život jeví prostoupený nádechem dobra, v Arltovo neuskutečnitelných společenstvích se bude život týkat etiky zla. Jako je ve společnosti etika dobra zbarvená zbožností, v Arltovo anti-společnosti se objeví zbarvená chladnou a tvrdou racionalitou, (...) tato černá etika zla.<sup>107</sup>

Vypravěč, stejně jako většina Arltových hrdinů, patří do střední sociální třídy. Má peníze – ani málo, ani hodně –, přítelkyni, bydlení. Avšak z celé jeho promluvy je cítit, že není spokojený. Je možné, že se nudí – vede obyčejný, všední, stereotypní život. Chodí sám do kavárny, kde mu nezbyvá nic jiného, než pozorovat své okolí. Svým osudem je k takovému životu předurčen.

Arltovy hlavní postavy se pohybují mezi podnětem směrem nahoru (kde je úspěch, moc) a hrůzou, kde je pravděpodobný prudký pád: k chudobě, bezmoci.<sup>108</sup>

Lidé, kteří patří do střední třídy, nikdy nedosáhnou ničeho. Budou pořád stejní. Nemají povahu na to, aby vystoupali výš, aby zbohatli a vedli život vyšší třídy. A zároveň jim chybí povaha k tomu, aby mohli sestoupit dolů do oblasti zla.

Nikdy nebudou patřit úplně do oblasti zla, nikdy se nebudou moci přeměnit na to, čím si samy vybrali být (...) nikdy nebudou přijati pod tuto přitažlivou a tajuplnou pověst, kterou vnímají v prostitutce, vrahovi nebo pasákovi.<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> „Arlt no quería más que introducimos en los senderos de una contra-sociedad. Esas comunidades de culpables donde la comunidad es imposible, constituyen la imagen invertida de la sociedad. Si en la sociedad la vida aparece impregnada de un hálito de bien, en las comunidades imposibles de Arlt la vida aparecerá referida en una ética del mal. Y así como en la sociedad la ética del bien aparece teñida de religiosidad, en la contra-sociedad de Arlt lo que aparecerá teñido de una fría y dura racionalidad, de una racionalidad geométrica – como diría Arlt – es esta ética negra del mal.“ Citováno z: MASOTTA, Oscar, cit. d., s. 30.

<sup>108</sup> „Los personajes arltianos vacian entre el impulso hacia arriba (donde están el éxito, el poder), y el terror, al, quizás, brusco descenso: hacia la pobreza, la impotencia.“ Citováno z: VALLO, Pablo. „La querella de las comillas en Roberto Arlt“. [on-line]. [cit. 2012–03–28]. Dostupné z: <[http://www.paginasdeguarda.com.ar/\\_pdf/articulos/4\\_valle.pdf](http://www.paginasdeguarda.com.ar/_pdf/articulos/4_valle.pdf)>.

<sup>109</sup> „(...) nunca podrán pertenecer del todo a la zona del mal, nunca podrán terminar de convertirse en lo que han escogido ser (...) nunca podrán ser acogidos bajo ese halo atryente y misterioso que perciben en una prostituta, en un asesino, o en un tratante de mujeres.“ Citováno z: MASOTTA, Oscar, cit. d., s. 34.

Přitom ale o této změně sní. Sní o tom, stát se jinými. Naskytá se nám otázka, proč by chtěl člověk patřit do oblasti zla. Odpověď bychom snad mohli najít v literatuře samotné: „Arltovy postavy nikdy nezapomenou na to, že jsou postavami literárními.“<sup>110</sup> Tento fakt odlišuje Arltovu tvorbu od realistických románů F. M. Dostojevského, se kterým je mnohokrát dáván do souvislosti. Arltovy postavy na rozdíl od postav Dostojevského nevnímají utrpení jako cestu k dobru. Tyto postavy zajímá pouze jejich literární postavení:

Zajímají se pouze o svou narativní a divadelní stránku. Podsvětí je estetická volba. Trest, stejně jako zločin, je svůdná myšlenka, ale potrestání láká víc, než spáchaný zločin.<sup>111</sup>

Tímto se také liší Arltovy fiktivní postavy od reálných obyvatel Buenos Aires. Skrz zločin, který spáchají, se stanou „jinými“:

Je to téma utopie a umění; jedním slovem: imaginace. (...) To jest, naznačuje se, že postava patří do „jiného“ světa: do světa poezie.<sup>112</sup>

Vraťme se nyní zpět k „Hrbáčkovi“. Vypravěč již od počátku ví, že když půjde s hrbáčkem za Elsou a požádá jí, aby „šeredu“ políbila, zničí to jeho vztah a ublíží to jemu, protože ji stále miluje. Dojde u něj také k přeměně, stane se i on „jiným“ a odejde do jiného světa? Před tím, než vstoupí do Elsinu domu, vypráví:

No había quedado un trozo de papel por los suelos. Parecía que la ciudad había sido barrida por una tropa de espectros. Y a pesar de encontrarme en ella, creía estar perdido en un bosque. (...)

Y yo estaba triste. Enormemente triste, como no se lo imaginan ustedes. Comprendía que le iba a inferir un atroz ultraje a la fría calculadora; comprendía que ese acto me separaría para siempre de ella (...). (s. 31)

Na zemi nezůstal ani kousek papíru. Vypadalo to, jako by město bylo vymeteno tlupou přízraků. A i když jsem tam byl, připadal jsem si jako ztracen v lese. (...)

---

<sup>110</sup> TASSI, Loris. „Estética del fracaso en Roberto Arlt.“ *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 653-654, 2004, s. 167-168.

<sup>111</sup> „Sólo les interesa su aspecto narrativo y teatral. El subsuelo es una elección estética. El castigo es una idea seductora, al igual que el delito, pero el castigo que se recibe atrae más que el crimen castigado. Sólo puede haber salvación en lo ficticio, redención sólo en la culpa, ser sólo en el mal. Citováno z: Tamtéž, s. 168.

<sup>112</sup> Es el motivo de la utopía y el arte; en una palabra: de la imaginación. (...) Es decir que lo que se insinúa es que el personaje pertenece a otro “lugar”: al mundo de la poesía. Citováno z: HOUSKOVÁ, Anna 2010, cit. d., s. 141.

A byl jsem smutný. Tak nesmírně smutný, že si to nedovedete představit. Věděl jsem, že tu bezcitnou prospěchářku strašně urazím; věděl jsem, že tento čin mě od ní na vždy oddělí (...).

Vypravěč popisuje atmosféru města, které je zahaleno do ticha a prázdna. Nikde nic není. Jenom on, pocit smutku a hrbáček, který se za ním belhá jako jeho vlastní stín. Představa činu, který se právě chystá udělat, mu způsobí úzkost a v tento moment dochází k jeho přeměně, odcizení se od města, které se mu jeví jako les, a ve kterém není nic, pouze on a jeho „přízrak“ hrbáček. Sám sebe vyčleňuje z reálného světa, když se obrací ke čtenářům a říká, že je tak nesmírně smutný, *že si to nedovedou představit*. Novináři, kterým se v povídce ospravedlňuje, ho nikdy nemohou pochopit, protože nerozumí světu literatury.

Následuje scéna v domě paní X. Ta už ale není v rukou našeho protagonisty, jenž o sobě neví a který se nechává řídit pouze svým vnitřním vědomím nebo, chceme-li, svým autorem. Stává se tak literární postavou.

Při rozboru povídky „Hrbáček“ nesmíme zapomenout na postavu samotného hrbáčka. Vypravěč se s ním setkal v kavárně, když se hrbáček z neznámých důvodů s vypravěčem pustil do řeči. Inspirován postavou hrbáče Rigoletta ze stejnojmenné opery Giuseppe Verdiho z roku 1851, vypravěč začne říkat hrbáčkovi Rigoletto. V opeře je hrbáč, dvorní šašek, proklet za své posměšky na královském dvoře. Náš Rigoletto s „hranatou hlavou a protáhlým a kulatým obličejem, tak, že tvarem hlavy připomínal mezka s obličejem koně“ (s. 21), se postavě z opery v tomto podobá. Svými ironickými poznámkami se vypravěči také posmívá:

- ¡Qué buen mozo es usted! Seguramente no deben faltarle novias. (...) – No sé por qué se me ocurre que usted es de la estofa con que se fabrican excelentes cornudos. (...) – Pues yo nunca he tenido novia, créalo, caballero... le digo la verdad...
- No lo dudo – repliqué sonriendo ofensivamente -, no lo dudo...
- No; es que usted podría dudarle... ¡Como no me conoce!...
- Pues le juro que no lo dudo...
- De lo que me alegro, caballero, porque no me agradaría tener un incidente con usted... (s. 22)

„Vy jste ale dobrý chlapec! Určitě nemáte nouzi o nevěsty“ (...) „Nevím, proč mě napadá, že vy patříte do té třídy, která produkuje znamenité paroháče“ (...) „Tak já jsem nikdy neměl přítelkyni, věřte mi, pane... Říkám vám pravdu...“

„O tom nepochybuji,“ odpověděl jsem a útočně se usmíval, „o tom nepochybuji.“  
„Ne; ale mohl byste pochybovat... Když mě neznáte!...“  
„No já vám přísahám, že nepochybuji...“  
„To mám radost, pane, protože by mě netěšilo, kdybych s vámi měl nějaký incident...“

Z úryvku vyplývá, že již od prvního kontaktu panuje mezi oběma postavami jisté napětí. Prostředkem k jeho vytvoření je ironie, která se projevuje především v dialogu. Napadá nás však otázka, odkud toto napětí pochází.

V kavárně se setkali dva lidé různých sociálních tříd. Vypravěč představuje střední třídu, hrbáček patří mezi obyvatele Buenos Aires, kteří se nachází na okraji společnosti. Je fyzicky zdeformovaný a ztvárňuje zlo v pravém smyslu slova. On sám je si vědom své lidské situace, když říká:

Soy más bueno que el pan francés y más arbitrario que una preñada de cinco meses. Basta mirarme para comprender de inmediato que soy uno de aquellos hombres que aparecen de tanto en tanto sobre el planeta como un consuelo que Dios le ofrece a los hombres en pago de sus penurias, y aunque me cago en la santísima Virgen, la bondad fluye de mis palabras como la miel del Himeto. (s. 23)

Jsem lepší než francouzský chléb a svévolnější než těhotná v pátém měsíci. Stačí se na mě podívat, aby bylo hned jasné, že patřím mezi ty lidi, kteří se čas od času objeví na planetě jako útěcha, kterou Bůh lidem nabízí na zaplacení za jejich strádání, a i když je mi nejsvětější Panna ukradená, dobrota vychází s mých slov jako med z Hymetu.

Hrbáčkovovo chování odpovídá jeho společenskému postavení: nemá vychování, neobléká se dobře, nemyje se, mluví hovorově a vulgárně. Dokonce každý den bičuje svini, jako by to byla jakási satisfakce za svůj vzhled. Je tedy zlý člověk, ale on takový má být, je k tomu určen, proto se nad tím nikdo nepozastavuje. Hrbáčkovovo zlo je součástí společnosti a světa.

Z pohledu novinářů a společnosti je zlý spisovatel, protože zabil hrbáčka. Tímto zlem ale nepatří do anti-společnosti. Zůstává osamocen. V případě této povídky se jeho prostorem stává vězení, kde „čeká na horší osud“ (a espera de un destino peor). Daniela Hodrová ve své knize *Poetika míst* o vězení píše:

Všude tam, kde je oslaben konkrétní charakter vězení, které se stává symbolickým prostorem – vězením – světem, a tam, kde je město jako pars pro toto světa

pojato jako vězení, oslabují se zároveň i konkrétní historické charakteristiky vězně: vězeň se stává metaforou člověka, jeho lidské situace. Bývá tu pak dvojí možnost: buď je vězeň typem „jiného“, „cizincem“, obžalovaným právě pro svou „jinakost“, a stává se pak „vnitřním člověkem“, osvobozujícím se a zobrazujícím svým postojem a duchovním vývojem, aneb je vězeň typem „stejného“, obrazem „každého člověka“, „vnějšího člověka“, obžalovaným pro svou „stejnost“; z té pak plyne jeho neporozumění v životě a světu a ta ho odsuzuje k absolutní smrti.<sup>113</sup>

Jak jsme poznali vypravěč povídky „Hrbáček“ je typem „jiného“. Jeho obžaloba za vraždu je prvoplánová, ve skutečnosti je obžalován pro svou jinakost. Zároveň si, stejně jako hrbáček, uvědomuje své postavení.

Jsou to *vyčnívající jedinci*, kteří jsou oproti ostatním členům zatíženi pravdou o sociálním postavení, které jim náleží.<sup>114</sup>

Vidíme, že hrbáček a vypravěč mají některé společné rysy. Rita Gnutzmann oba porovnává. Podle ní navenek každý z nich ztělesňuje protipól toho druhého, ale ve skutečnosti je hrbáček vypravěčův dvojník, jeho *alter ego*.<sup>115</sup>

Domníváme se, že toto je jedno z možných vysvětlení vztahu vypravěče a hrbáčka. Mohli bychom ale také říci, že mezi nimi existuje rozdíl. A to tehdy, budeme-li nahlížet na tuto povídku z pohledu „realismu“. Roberto Arlt byl často považován za autora sociálně realistické literatury (*realismo social*). V tomto případě by hrbáček a spisovatel nemohli být nikdy stejní, protože by je oddělovalo jejich sociální postavení. Povídka má dvě roviny, bez nichž by nemohla existovat, tak jak o nich mluví Ricardo Piglia v *Tesis sobre el cuento*:

1. rovina realistická: vypravěč má funkci „pozorovatele skutečnosti“, stejnou jako má vypravěč Arltových *aguafuertes*. Nastiňuje čtenáři situaci obyvatel města Buenos Aires. Tato rovina je prvoplánová. Je to ten příběh povídky, ve kterém vypravěč „bojuje“ proti své tchýni a proti společenským normám. Vyúsťuje v závěru ve formě frašky v domě paní X;

---

<sup>113</sup> HODROVÁ, Daniela. „Vězení jako místo přístupu k bytí.“ Citováno z: Hodrová, Daniela [et al], *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*, Praha H&H, 1997, p. 119-120.

<sup>114</sup> „Son *individuales sobresalientes* que frente a los demás miembros, cargan con ellos la verdad de la clase a la que pertenecen.“ Citováno z: MASOTTA, Oscar, cit. d.

<sup>115</sup> Viz GNUTZMANN, Rita 2004, cit. d., s. 114.

2. rovina fantastická: touto rovinou je literární existence hlavní postavy. Vypravěč se do ní staví již v prvním odstavci, v němž v jedné větě představuje postavy povídky a distancuje se od ostatních lidí:

Los diversos y exagerados rumores desperramados con motivo de la conducta que observé en compañía de Rigoletto, el jorobadito, en la casa de la señora X, apartó en su tiempo mucha gente de mi lado.

Různé a přehnané fámy roznesené ve spojení s chováním, které jsem ve společnosti Rigoletta, hrbáčka, dodržoval v domě paní X, mne ve své době oddělily od mnoha lidí.

Fantastická rovina se odehrává v mysli hlavního hrdiny. Uzavírá se sám do sebe a do svého světa. Je opuštěný, nenajde porozumění ze strany ostatních lidí.

#### 4.2 Ester Primavera

„Ester Primavera“ byla poprvé publikována v deníku *La Nación* 9. září roku 1928.

Máme před sebou povídku, která je, stejně jako „Hrbáček“, vyprávěna *ich-formou* anonymní postavy. Anonymní v tom smyslu slova, že neznáme její jméno, avšak v tomto případě (na rozdíl od „Hrbáčka“) postava nese označení „Sedmička“ (Siete). Vypravěčem je pacient sanatoria pro nemocné tuberkulózou Santa Moniky<sup>116</sup>, které se nachází v horách za Buenos Aires.

„Sedmička“ je uložen na lůžku číslo sedm, proto mu tak ostatní říkají. Ačkoli neznáme pravé jméno vypravěče, pod číslem sedm jej můžeme pomocí symboliky blíže charakterizovat. Podívejme se, jaký význam číslo sedm může nést. Všeobecně se o něm mluví jako o šťastném čísle. V křesťanství představuje plnost: za sedm dní Bůh stvořil svět. Pokud zůstaneme u křesťanství, nesmíme zapomenout na Desatero božích přikázání. Pod číslem sedm se skrývá v židovské tradici přikázání *nesesmilníš*, v katolické církvi *nepokradeš*. Sedm je také počet smrtelných hříchů: pýcha (*soberbia*), lakota (*avaricia*), závist (*envidia*), hněv (*ira*), smilstvo (*lujuria*), nestřídmost (*gula*), lenost (*pereza*).

---

<sup>116</sup> Svatá Monika je patronkou trpělivosti, vdaných žen, matek, manželek, vdov, alkoholiků, problémových manželství, neuspokojivých dětí.



Číslo sedm nalezne své postavení také ve východních tradicích, konkrétně v buddhismu. Je součástí tzv. *osmidílné cesty*, která podává návod k překonání touhy po životě, a tím i k zániku strasti. Poslední tři stupně této cesty (6, 7, 8) se nazývají *samádhi* a znamenají stav nejvyšší mentální koncentrace. Vědomí je zcela zproštěno od subjektivního nazírání a dualistického vnímání skutečnosti a takto zklidněné splývá s nadosobním univerzálním principem. Termín *samádhi* se užívá i ve významu smrti.<sup>117</sup>

Pacienti v Santa Monice čekají pouze na smrt:

El médico también está tuberculoso. “Un vértice del izquierdo, nada más.” El practicante también, “casi nada, el derecho reblandecido“, y así, todos los que nos movemos como espectros en este infierno que lleva un santo nombre, todos sabemos que estamos condenados a muerte. (s. 68)

Lékař má taky tuberkulózu. „Jenom špička levé, nic víc.“ Asistent také, „skoro nic, oslabená pravá“, a tak všichni, co se pohybujeme jako přízraky v tomhle pekle, které nese svaté jméno, my všichni víme, že jsme odsouzeni k smrti.

Roberto Arlt se v některých svých dílech několikrát zmiňuje o Buddhovi, je tedy zřejmé, že buddhismus znal. Pokud se jím inspiroval, pravděpodobně použil číslo sedm a *samádhi*, aby tak symbolizoval smrt, která čeká na „Sedmičku“. Na druhou stranu je ale číslo sedm považováno za šťastné. Roberto Arlt takto ironizuje nevyhnutelný osud vypravěče. Na podobný rozpor poukazuje i sám „Sedmička“, když podotýká, že sanatorium, kde trpí a umírají lidé, je peklem se svatým názvem.

Tato povídka obsahuje dva příběhy. Jeden z nich se odehrává v sanatoriu. Z vyprávění „Sedmičky“ se dovídáme o životech dalších čtyřech pacientů. Všech pět se vždy po večeři schází, usrkávají *maté*, hrají na kytaru a v tichosti sní o svém bývalém životě v Buenos Aires. Ani jeden z nich nevedl spořádaný život, společensky se řadí do spodní třídy, kradlí, Leiva je vrah, jsou fyzicky zdeformovaní: Febre je hrbáč. „Sedmička“ se ptá:

De los cinco que nos reunimos a la noche en la pieza, ¿cuál es el más canalla?  
(s. 71)

Kdo z nás pěti, kteří se večer scházíme v pokoji, je větší mizera?

---

<sup>117</sup> Viz *Všeobecná encyklopedie 7. svazek*. Praha: DIDEROT, 1999, s. 42.

Ještě jednou se vrátíme k významu čísla sedm. V kontextu povídky by mohlo mít symbolický význam, jako sedmé přikázání *nepokradeš* i sedm smrtelných hříchů. Naznačovalo by tak čtenáři, jací lidé se kolem postavy „Sedmičky“ pohybují, tedy spodina obyvatel Buenos Aires, která má neustálé plotky se zákonem.

Susan Sontagová v knize *Nemoc a její metafora* (*La enfermedad y sus metáforas*) mluví o tuberkulóze jako o nemoci duše: „Metaforicky je nemoc plic nemocí duše“.<sup>118</sup> „Sedmička“ onemocněl tuberkulózou potom, kdy svým „krutým“ činem zničil vztah s Ester Primavera, dívkou, do které byl a stále je zamilovaný. Nešťastná láska, i když v tomto případě si toto neštěstí zavinil sám vypravěč, způsobila onemocnění duše, a tato nemoc později napadla i tělo.

Druhý příběh povídky se odehrává v hlavě „Sedmičky“ a jsou jím vzpomínky na častá setkání vypravěče s milovanou Ester Primavera v ulicích města Buenos Aires.

Hace setecientos días que pienso a toda hora en Ester Primavera, la única criatura que he ofendido atrocemente. (s. 65)

Je tomu sedm set dní, co neustále myslím na Ester Primavera, jediné stvoření, kterému jsem krutě ublížil.

„Sedmička“ vzhlíží k Ester Primavere podobně jako vypravěč z „Hrbáčka“ k Else. Je pro něj něčím nedosažitelným, nedotknutelným, ztvárňuje nevinnost. A podobně jako v předešlé povídce z nevysvětlitelné pohnutky dostane nečekaně „nápad“ (idea), jímž zničí jejich vztah. Jednoho dne si vymyslí, že je ženatý a řekne to Ester Primavere, jako by to byla skutečnost. I když se potom ještě mnohokrát setkají, jednou je to naposled a vypravěč se s dívkou rozloučí. Za nějaký čas ji potká na ulici v blízkosti jiného muže. Nedokáže se přenést přes to, že by patřila někomu jinému a aby se jí „pomstil“, ačkoli k tomu nemá žádný důvod, napíše její rodině dopis, v němž dívku společensky znemožní:

Mi ferocidad y mi desesperación acumulaban ultraje sobre ultraje, tergiversaba hechos que ella me había narrado, exaltaba detalles de su vida que sugerirían a un tercero que no conociera nuestras relaciones la idea de una intimidad que nunca

---

<sup>118</sup> „Metafóricamente, una enfermedad de los pulmones es una enfermedad del alma.“ Citováno z: SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas/ El sida y sus metáforas*. [on-line]. [cit. 2012–12–15]. Dostupné z: <[http://www.bsolot.info/wpcontent/uploads/2011/02/Sontag\\_SusanLa\\_enfermedad\\_y\\_sus\\_metaforas\\_El\\_Sida\\_y\\_sus\\_metaforas.pdf](http://www.bsolot.info/wpcontent/uploads/2011/02/Sontag_SusanLa_enfermedad_y_sus_metaforas_El_Sida_y_sus_metaforas.pdf)>.

había existido, y limaba los insultos para hacerlos más atroces e inolvidables, no con palabras groseras, sino escarneciendo su nobleza, retorciendo sus ideas, abochornándola de tal forma por su generosidad que de pronto pensé que si ella pudiera leer esa cata se arrodillaría ante mí para suplicarme que no la enviara. Y, sin embargo, era inocente. (s. 78)

Má zuřivost a zoufalství na sebe kupily potupu za potupou, lživě jsem vyložil fakta, která mi vyprávěla, zveličil jsem podrobnosti z jejího života tak, že by třetí osobě, která náš vztah nezná, vštěpily představu intimity, jež nikdy neexistovala, a vyšperkoval jsem urážky, aby byly strašnější a nezapomenutelnější, ne hrubými slovy, ale zesměšňováním její vznešenosti, překrucováním jejích názorů, takovým zahanbením za její štědrost, že kdyby měla možnost přečíst si ten dopis, na kolenou by mě prosila, abych ho neodesílal. A přitom byla nevinná.

O osudu dívky se dovídáme pouze z domněnek „Sedmičky“. Námět této povídky je velmi podobný námětu povídky „Hrbáček“. Napadá nás otázka, čeho dosahuje Roberto Arlt, když své postavy staví do rozporných situací. „Sedmička“ nechtěl ublížit člověku, kterého miluje, ani sobě, avšak udělal to. V úvodu k článku „Provokace jako antiutopie v Robertu Arltovi“ (La provocación como antiutopía en Roberto Arlt) Fernando Aínsa píše:

Z této neshody mezi záměrem a činem, z výsledného překroucení mezi vyslovenými myšlenkami a rozporuplnou nejistotou jejich uskutečnění, vzniká napětí, které dává sílu a plnost jeho literatuře, ale které ji zároveň vzdalují od paradigmatického utopického modelu.<sup>119</sup>

Arlt tak dosahuje *napětí*, které je podle Julia Cortázara pro povídku nepostradatelné. Jinými prvky, jimiž je v Arltových povídkách vytvářeno napětí, jsou ironie a protichůdné přívlastky, kterými charakterizuje své postavy.<sup>120</sup> Pro čtenáře je potom složité rozpoznat povahy jednotlivých postav, nemůže se spoléhat pouze na popis ze strany vypravěče, ale jsou pro něj směrodatné také jejich chování a činy.

---

<sup>119</sup> „Desde este *décalage* entre intención y acción, de la distorsión resultante entre ideas formuladas y la inseguridad contradictoria de su aplicación, surge la tensión que da espesor y validez a su literatura pero que, al mismo tiempo, la alejan de todo modelo utópico paradigmático.“ Citováno z: AÍNSA, Fernando. “La provocación como antiutopía en Roberto Arlt”. *Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios*, 1993, n. 11, s. 15.

<sup>120</sup> „(...) la adjetivación dual con que define siempre a sus personajes.“ Citováno z: Tamtéž, s. 16.

V povídce Ester Primavera má své postavení město Buenos Aires. Nemocní v sanatoriu touží vrátit se zpět, vzpomínají a pitím *maté* a posloucháním tanga se v myšlenkách vracejí.

Un tren que parece de juguete se pierde en la brillante curva del riel que horada los socavones negros. Y Buenos Aires que está tan lejos... tan lejos... (s. 68-69)

Como las fieras el bosque, nosotros olfateamos Buenos Aires, Buenos Aires que está tan lejos, y entre las montañas nevadas el nombre de Ester Primavera choca en mis mejillas como una ráfaga de viento perfumado (...). (s. 73)

Vlak, který vypadá jako hračka, se ztrácí v lesknoucí se zatáčce železnice propichující černé propadliny. A Buenos Aires, které je tak daleko... tak daleko... Stejně jako zvěř čenichá po lese, my jsme čenichali po Buenos Aires, Buenos Aires, které je tak daleko, a mezi zasněženými horami jméno Ester Primavera naráží do mých tváří jako poryv provoněného větru (...).

Pro Roberta Arlta bylo Buenos Aires heterogenním místem mnoha kultur a národů, které žijí dohromady. Žijí zde všichni lidé ze všech sociálních vrstev a tvoří jednu společnost. Anti-společnost je součástí této společnosti: stejně jako zlo závisí na dobru a naopak, tak anti-společnost závisí na společnosti.<sup>121</sup> V povídce „Neúspěšný spisovatel“ se vypravěč snažil začlenit anti-společnost do světa literatury, avšak neshledal se s úspěchem a musel tento pokus vzdát, protože byl ostatními spisovateli odmítnut.

Melancholickým tónem si „Sedmička“ stýská, že „Buenos Aires je tak daleko“. Znamená snad pro něj město budoucnost, které se ale nikdy nedočká? „Arltovo Buenos Aires je bouřlivým městem (...) imaginární plánování metropole budoucnosti, kterou věřil, že najde v ruchu centra.“<sup>122</sup> Na jedné straně ztvárňuje moderní pokrokové město podobné městům evropským (například Berlín, viz obr. 7 příloha 5) plné pohybu, života, zábavy a kultury, na druhé straně je nedosažitelným prostorem pro obyvatele předměstí.

Zaměříme se nyní na styl, jakým je povídka Ester Primavera napsána. Již od první věty upoutává vypravěč čtenářovu pozornost:

<sup>121</sup> Viz MASOTTA, Oscar. cit. d., s. 30.

<sup>122</sup> El Buenos Aires de Arlt era una ciudad trepidante (...) la proyección imaginaria de Arlt hacia la metrópolis del futuro, que creía encontrar en el ajetreo del Centro“. Citováno z: SEBRELLI, Juan José. “Cosmópolis y modernidad en Roberto Arlt”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2005, n° 661-662, s. 92.

Me dominaba una emoción invencible al pensar en Ester Primavera. (s. 65)

Když jsem myslel na Ester Primaveru, ovládlo mě nepřemožitelné dojetí.

Touto větou nám vypravěč naznačuje, že se „něco“ stalo a zajímá nás co. Dozvídáme se o tom až na konci povídky. Aby vypravěč udržel čtenářův zájem, v průběhu povídky opakuje s malými obměnami věty, které podtrhují důležitost toho, co nám chce sdělit, jako by se jednalo o refrény v básni:

Es como si de pronto una ráfaga de viento caliente me gopleara el rostro.

Hace setecientos días que pienso a toda hora en Ester Primavera (...).

De los cinco que nos reunimos a la noche en la pieza, ¿cuál es el más canalla?

Je to jako kdyby mě s ničeho nic udeřil do obličeje poryv teplého větru.

Je tomu sedm set dní, co neustále myslím na Ester Primaveru (...)

Kdo z nás pěti, kteří se večer scházíme v pokoji, je větší mizera?

Na jiném místě narazíme na zvolání „¡Ay!, y hay momentos (...)“ (Aj, a jsou chvíle (...)) nebo na větu bez slovesa. Ze začátku jsme mluvili o symbolech, které pomáhají povídku interpretovat. Jazyk je pestrý, nadlehčený a vyskytuje se zde velké množství přívlastků. Všechny tyto znaky ukazují, že se jedná o báseň v próze. Poezie však neprostupuje celou povídkou. Když „Sedmička“ vypráví příběhy z životů ostatních nemocných, mluví řečí obyvatel předměstí Buenos Aires a používá výrazy z *lunfarda*:

„berlina“ = vězení;

„manyamientos“ = „manyamiento“ znamená „rozpoznání“, ale v *lunfardu* se tímto názvem označuje časopis, do kterého městská policie sepisuje určité dny v týdnu jména lidí z předměstí, aby je mohla zadržet, když je uvidí na ulici nebo na jakémkoli veřejném místě;

„ezcolazo“ = hra o peníze;

„chambón“ = týpek atd.

Jaký význam má poezie v této povídce? V „Hrbáčkovi“ se vypravěč stal někým jiným, odešel do světa literatury. „Sedmička“ je smrtelně nemocný, přepadá ho úzkost. Východisko hledá v poezii, ve světě literatury.

V povídce Ester Primavera se odráží vliv *expresionismu* na Roberta Arlta. Najdeme zde barvy objevující se často na expresionistických obrazech (viz obr. 8

příloha 5). Následující úryvek vyvolává ve čtenáři pocit, jako by se díval na obraz nebo na fotografii:

Se acuerda de las luminosas tardes del hipódromo, las tribunas negras de una multitud porteña y en la encorvada pista resbalando vertiginosamente las blusas multicolores de los jockeys, las blusas verdes, rojas, amarillas, infladas por el viento, mientras la „merza“ chupaba docenas de naranjas, gritando desaforadamente al paso de los favoritos. (s. 73)

Vzpomíná na slunná odpoledne na dostihové dráze, tribuna zčernalá davem lidí z centra Buenos Aires a na křivé dráze se závratnou rychlostí rozmazávají několika barevné žokejové dresy, dresy zelené, červené, žluté, nafouknuté větrem, mezitím co „grupa“ cucala tucty pomerančů a v návalu atmosféry fandila favoritům.

Ester Primavera je povídkou, jež nechává čtenáře interpretovat její význam nejenom slovy, ale také zrakem. Popisované scény přecházejí z jedné na druhou a smíchávají se, stejně jako obrazy a scény, které se nám zjevují a mizí, když sníme. Nelze rozlišit, zda některé s momentů, které nám „Sedmička“ vypráví, nejsou pouhým snem. Smazává se tak hranice mezi fikcí a realitou.

Postava individuálního jedince, zaměření se na jeho pocity a existenční situaci – touto tematikou bychom mohli Arlta zařadit mezi spisovatele *existencialismu*. Při interpretaci těchto dvou povídek si můžeme všimnout, že tematika i styl, jež je prostupují, sahají za hranice argentinské, ale i hispanoamerické literatury. Tím, pro co jej jeho současníci neuznávali, udělal svou předností, za svého života byl nepochopen, avšak spisovatelé „boomu“ se jím inspirovali.

## 5. ZÁVĚR

Předmětem této diplomové práce je rozbor povídek „Hrbáček“ a „Ester primavera“ argentinského spisovatele Roberta Arlta, v němž se zaměřujeme na styl, jakým jsou povídky napsány, a na životní situace jejich postav. Abychom mohli interpretovat text povídek, zabýváme se v první teoretické části práce teorií tohoto literárního žánru. Nejprve hovoříme o obecných rysech povídky z pohledu evropských a severoamerických literárních kritiků a pokoušíme se je demonstrovat na povídce Horacia Quirogy *Po proudu*. Zajímá nás ale také pohled na rysy povídky ze strany hispanoamerických autorů. Viděli jsme, že Horacio Quiroga zdůrazňuje důležitost konce povídky a význam čtenáře. Podle J. L. Borgese má povídka vyprávět dva příběhy, o pojetí těchto dvou příběhů potom mluví Ricardo Piglia. Julio Cortázar podává komplexnější vymezení povídkového žánru.

V další části práce se pokoušíme načrtnout historické a literární souvislosti. Ve dvacátých letech 20. století dochází ke změně v umění. *Modernismus* vystřídají nové proudy přicházející z Evropy - *expresionismus*, *ultraismus* – a *gaučovský román* Ricarda Güiraldese. Literáti jsou v Buenos Aires rozděleni do dvou protikladných skupin – avantgardní *Florida* a sociálně zaměřená a politicky angažovaná *Boedo*. Roberto Arlt, kterému chybí vzdělání, jen stěží nachází své místo mezi intelektuály. Ze všech stran je mu vyčítán hovorový styl, gramatické chyby i začlenění slangu *lunfardo* z předměstí Buenos Aires do jeho literární tvorby.

Při vlastním rozboru povídek jsme viděli, že prostor v Arltových povídkách ztvárňuje Buenos Aires. Arlt se tak stává městským spisovatelem. Vlivem přistěhovaleckých vln z Evropy došlo především v Buenos Aires na přelomu 19. a 20. století k rychlému nárůstu argentinské populace, ve které začaly vznikat sociální rozdíly. Tento fenomén se stal tématem Arltových románů a mnohých jeho povídek. V nich ironizuje a zesměšňuje chování a životní principy městské buržoazie, manželství a životní úděl buržoazní ženy, pozastavuje se nad nevyhnutelným a neměnným osudem lidí nižší střední třídy a charakterizuje obyvatele města ve spodní třídě a jejich životy. Vedle tohoto realistického světa, jenž popisuje „buenosairenskou“ společnost, se nachází svět literatury, kam se dostanou antihrdinové jeho narativní tvorby skrz „hanebný“ čin, který v nich vyvolá úzkost a způsobí nepochopení ze strany ostatních lidí. Antihrdinové tak zůstávají osamoceni, avšak bez pocitu viny. Literatura má v Arltově díle své zvláštní postavení.

Jedinečný styl Roberta Arlta spočívá v pestrosti jazyka, v protimluvě, v ironii, v humoru, v nesmyslnosti, v básnickém výrazu, v nekonvenčním porušování pravidel. Vzniká tak napětí, které vtahuje čtenáře do příběhu a je na něm, zda rozluští hranici mezi fiktivním a skutečným světem.

Pokusili jsme se v této práci poukázat na osobitý a jedinečný styl Roberta Arlta, jenž „nezapadal“ do požadavků tehdejších literárních paradigmat. Roberto Arlt si ale své postavení v literatuře našel sám. Jistě by bylo zajímavé zpracování tématu srovnání Arltových a Borgesových povídek. Téma, v němž by se spojil publicistický a prozaistický styl, by mohlo spočívat v uvedení do souvislostí Arltových *aguafuertes* a jeho povídky.



## 6. A MODO DE CONCLUSIÓN

En el presente trabajo tenemos por objetivo el análisis literario de los cuentos „El jorobadito“ y „Ester Primavera“ del escritor argentino Roberto Arlt. En este análisis nos enfocamos en el estilo con el que los cuentos están escritos y, en las situaciones de la vida de sus personajes. Para que podamos interpretar el texto, dedicamos la parte teórica del trabajo al estudio de la teoría del cuento. En primer lugar, hablamos sobre los rasgos generales del cuento desde el punto de vista de los críticos literarios y autores europeos y estadounidenses e intentamos a demostrarlos en el cuento *A la deriva* de Horacio Quiroga. También, nos interesa la característica de los cuentos desde la perspectiva de los autores hispanoamericanos. Hemos visto que Horacio Quiroga destaca la importancia del fin del cuento y del papel de lector. Según Jorge Luis Borges, el cuento debe contar dos historias y, por consiguiente, al concepto de las dos historias se dedica Ricardo Piglia. En la obra crítica sobre el cuento, Julio Cortázar nos presenta una definición del cuento más compleja.

En la siguiente parte del trabajo, nos dedicamos a los hechos históricos en la Argentina a la vuelta de los siglos diecinueve y veinte, y a la situación en el campo de la literatura argentina y bonaerense en los años veinte y treinta del siglo veinte. El modernismo está sustituido por nuevas corrientes provenientes de Europa, como el expresionismo y el ultraísmo, y por la novela gauchesca de Ricardo Güiraldes. Los escritores en la ciudad de Buenos Aires están divididos en dos grupos: el *Florida* vanguardista y el *Boedo* con la literatura social y comprometida. Como Roberto Arlt no está formado, resulta muy difícil para él encontrar un lugar entre la inteligencia literaria de aquel entonces. Se le reprocha su estilo coloquial, errores gramaticales y, también, el hecho de haber incorporado el lunfardo, el habla del suburbio de Buenos Aires, a la literatura.

Al analizar los cuentos, hemos visto que el espacio está representado por Buenos Aires. Como resultado de la gran ola de la inmigración europea, la sociedad en Argentina y, sobre todo, en Buenos Aires empezó a cambiar, porque aumentó rápidamente la población. En consecuencia, se crearon las diferencias sociales entre los habitantes de la ciudad. Este fenómeno ha vuelto a ser el tema de las novelas y de muchos cuentos de Roberto Arlt. En ellos, se burla del comportamiento y de los principios de la vida de la burguesía urbana, del matrimodio y del destino de vida de la mujer, se extraña ante el inevitable y estable destino de la gente de la clase

media baja, y caracteriza la gente del suburbio de la ciudad y sus vidas. Al lado de este mundo realista que describe la sociedad bonaerense, se encuentra el mundo de la literatura al que pasan sus antihéroes por haber cometido un „hecho infame“, que le causa el profundo sentimiento de la angustia y la incompreensión de otras personas. Estos antihéroes se quedan solos. La literatura tiene una posición especial en la obra de Arlt.

El estilo único de Roberto Arlt consiste en la variedad de la lengua y de los vocablos, en la contradicción, en la expresión poética, en quebrar las reglas. De este modo, surge la tensión que incorpora al lector en la historia y depende de él, si encuentra la frontera entre el mundo real y el ficticio.

## 7. RESUMÉ

Práce s názvem Svět Arltových povídek byla napsána, aby představila styl a typy postav, kterým se ve svých povídkách věnuje argentinský spisovatel Roberto Arlt, a aby poukázala na jedinečnost tohoto spisovatele na poli literatury dvacátých a třicátých let 20. století. Zabývá se teorií novodobého žánru povídky, jenž se stále ještě vyvíjí, a proto její interpretace není jednoznačná. Toto teoretické poučení se potom pokouší aplikovat při rozboru dvou povídek argentinského spisovatele.

Pro vznik Arltových postav je velmi důležitý vývoj argentinské společnosti na přelomu 19. a 20. století. Součástí práce je tedy také stručný pohled na historické souvislosti, především na důsledek přistěhovaleckých vln z Evropy do Argentiny na konci 19. století.

Dále se v této práci věnujeme kontextu argentinské literatury, zejména potom situaci mezi intelektuály ve městě Buenos Aires a Arltovu postavení mezi nimi. Součástí jsou také informace o životě a díle tohoto spisovatele.

V poslední části práce se zaměřujeme na rozbor povídek „Hrbáček“ a „Ester Primavera“. Dáváme je do souvislostí s interpretacemi povídek hispanoamerických autorů. Všímáme si originální tematiky: téma ženy a její vliv na „buenosairenskou“ společnost, téma lásky, sociálních tříd, literatury a města Buenos Aires. Poukazujeme na vliv expresionismu na Roberta Arlta. Ocítáme se na rozhraní dvou světů: fiktivního a reálného, jejichž hranici nelze rozpoznat. Toto napětí podtrhuje originální používání jazyka a slovní zásoby.

## 8. CONCLUSION

Thesis entitled “The World of Arlt’s Tales” was written to introduce the style and types of characters of Argentinean writer Roberto Arlt. The thesis, also, points out the uniqueness of this writer on the literary field of 1920s and 1930s. It is focused on modern genre of short stories, which is still in evolution, and so its interpretation is unclear. This theoretic knowledge is being applied on analysis of two of Roberto Arlt’s short stories.

The evolution of Argentinean society at the turn of 19<sup>th</sup> century into the 20<sup>th</sup> century is very important for the foundation of Arlt’s characters. For that reason, a brief view on historic events, in particular the consequences of immigration waves from Europe to Argentina at the end of the 19<sup>th</sup> century, is being included.

The thesis also analyses the context of Argentinean literature, especially the situation between intellectuals in Buenos Aires and Arlt’s position in it. Part of the thesis contains the writer’s biography and literary works.

The last part of the thesis is dedicated to analysis of short stories „The Little Hunchback“ and „Ester Primavera“. Those are being compared to the interpretation of short stories written by other Hispano-American writers. Unique themes are being observed: women and their influence on the society of Buenos Aires; love; social classes, literature and, in general, the city of Buenos Aires. An influence of expressionism on Roberto Arlt is being pointed out. It is situated on the dividing line of two worlds: fiction and reality, whose boundary cannot be recognized. This tension is emphasized by usage of original language and vocabulary.

## 9. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

### Primární literatura:

ARLT, Roberto. *El juguete rabioso*. 4.a ed. Madrid: Cátedra, 1999.

ARLT, Roberto. *Los siete locos*. 3.a ed. Madrid: Cátedra, 1998.

ARLT, Roberto. *El Amor brujo*. 2 ed. Buenos Aires: [s.n.], 1932.

ARLT, Roberto. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Losada, 2002.

ARLT, Roberto. *Obras. Tomo II Aguafuertes*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1998.

### Sekundární literatura:

AÍNSA, Fernando. "La provocación como antiutopía en Roberto Arlt". *Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios*, 1993, n. 11.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Ed., 1999.

FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la independencia*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1975, 1987, 2006.

GNUTZMANN, Rita. *Roberto Arlt: innovación y compromiso. La obra narrativa y periodística*. [Lleida]: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2004.

GUZMÁN, Flora. Introducción, in Roberto Arlt. *Los siete locos*. Madrid: Cátedra, 1998.

GNUTZMAN, Rita. Introducción, in Roberto Arlt. *El juguete rabioso*. Madrid: Cátedra, 1995.

HODROVÁ, Daniela. *Poetika mýt: kapitoly z literární tematologie*, Praha H&H, 1997.

HOUSKOVÁ, Anna. *Visión de Hispanoamérica. Paisaje, utopía, quijotismo en el ensayo y en la novela*. Univerzita Karlova v Praze. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2010.

HOUSKOVÁ, Anna. *Imaginace Hispánské Ameriky*. Praha: Torst, 1998.

CHALUPA, Jiří. *Dějiny Argentiny, Uruguaye, Chile*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999.

MARTÍN GARZO, Gustavo. Prefacio a Cuentos Completos. *Cuentos completos*. Madrid: Losada, 2002.

MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha; Lytomyšl: Paseka, 1994.

MORALES SARAIVIA, José – SCHUCHARD, Barbara (eds.). *Roberto Arlt: una modernidad argentina*. Madrid: Iberoamericana, 2001.

OVIEDO, José Miguel. *Antología crítica del cuento hispanoamericano 1830 – 1920*. Madrid: Alianza, 1989.

OVIEDO, José Miguel. *Antología crítica del cuento hispanoamericano (1920-1980). 1. Fundadores e inovadores*. Madrid: Alianza, 1992, 2002.

PILAŘ, Martin. *Pokus o žánrové vymezení povídky*. Filozofická fakulta Ostravské univerzity. Ostrava: Sfinga, 1994.

PUPO–WALKER, Enrique. *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Editorial Castilia, 1996.

ROVIRA, José Carlos. *Ciudad y literatura en América Latina*. Madrid: Editorial Síntesis, 2005.

ROMANO, Eduardo. “Roberto Arlt y la vanguardia argentina”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1981, n° 373.

SABRELLI, Juan José. “Cosmópolis y modernidad en Roberto Arlt”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2005, n° 661-662.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003.

TASSI, Loris. „Estética del fracaso en Roberto Arlt.“ *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 653-654, 2004, s. 167-178.

VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977.

### **Internetové zdroje:**

ARLT, Roberto. „De Roberto Arlt, autor de El jorobadito.“ [on-line].[cit.2012–06-21]. Dostupné z:  
<[http://bib.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Arlt/hemeroteca/frame.html](http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/Arlt/hemeroteca/frame.html)>.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. [on-line].[cit. 2012-05-09]. Dostupné z: <<http://textosenlinea.com.ar/borges/Ficciones.pdf>>.

CORTÁZAR, Alejo. „Algunos aspectos del cuento”. [on-line].[cit. 2012-06-08]. Dostupné z: <<http://literatura.us/cortazar/aspectos.html>>.

CORTÁZAR, Julio. „Del cuento breve y sus alrededores“. [on-line]. [cit. 2012-01-08]. Dostupné z: <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm>>.

MASOTTA, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. [on-line].[cit. 2012 – 01 – 23]. Dostupné z: <<http://es.scribd.com/doc/31387481/Masotta-Oscar-Sexo-y-traicion-en-Roberto-Arlt>>.

ONETTI, Juan Carlos. „Prólogo al Juguete Rabioso de Roberto Arlt“. [on-line].[cit. 2012-06-29]. Dostupné z: <<http://literaturarioplatense.blogspot.cz/2009/07/juan-carlos-onetti-prologo-al-juguete.html>>

PIGLIA, Ricardo. „Tesis sobre el cuento“. [on-line].[cit. 2012-02-01]. Dostupné z: <<http://ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/tesis.htm>>.

QUIROGA, Horacio. *Manual del perfecto cuentista*. [on-line].[cit. 2012-07-23]. Dostupné z: <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/quiroya2.htm>>.

QUIROGA, Horacio. *La retórica del cuento*. [on-line].[cit. 2012-07-23]. Citováno z: <<http://www.literatura.us/quiroya/retorica.html>>.

QUIROGA, Horacio. *Decálogo del perfecto cuentista*. [on-line].[cit. 2012-07-23]. Citováno z: <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/quiroya1.htm>>.

RETAMOSO, Roberto. „Roberto Arlt, un cronista infatigable de la ciudad“. [on-line].[cit. 2012-06-06]. Citováno z: <<http://www.fcpolit.unr.edu.ar/programa/2010/09/12/roberto-arlt-un-cronista-infatigable-de-la-ciudad-roberto-retamoso/>>.

SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas/ El sida y sus metáforas*. [on-line]. [cit. 2012-12-15]. Dostupné z: [http://www.bsolot.info/wpcontent/uploads/2011/02/Sontag\\_SusanLa\\_enfermedad\\_y\\_sus\\_metaforas\\_El\\_Sida\\_y\\_sus\\_metaforas.pdf](http://www.bsolot.info/wpcontent/uploads/2011/02/Sontag_SusanLa_enfermedad_y_sus_metaforas_El_Sida_y_sus_metaforas.pdf).

VALLO, Pablo. „La querella de las comillas en Roberto Arlt“. [on-line].[cit. 2012-03-28]. Dostupné z: <[http://www.paginasdeguarda.com.ar/\\_pdf/articulos/4\\_valle.pdf](http://www.paginasdeguarda.com.ar/_pdf/articulos/4_valle.pdf)>.

## Příloha 1

Obr. 1



Pohled na vnitřek domu „conventillo“. Tento „conventillo“ je historický dům, jmenuje se Casa de los Ezeiza a nachází se ve čtvrti Sant Telmo v Buenos Aires. Rodina Ezeizova ho opustila po epidemii žluté zimnice, která město zasáhla roku 1871.

Foto: Tereza Bláhová, 2010.



Obr. 2



Dům „conventillo“ ve známé čtvrti La Boca.  
Foto: Tereza Bláhová, 2010.

## Příloha 2

Obr. 3



Ulice Boedo z roku 1920

Zdroj: <<http://www.unaviejafoto.com.ar/av-boedo/>>.

Obr. 4



Ulice Florida v roce 1930. Foto: známý argentinský fotograf Horacio Coppola (1906–2012).

Zdroj: <<http://www.oldfashionedpretty.com/2009/12/13/horacio-coppola-buenos-aires-in-the-1930s/>>.



20

*Don Goyo*

## Autobiografías

**M**E llamo Roberto Godofredo Cristópersen Arlt, y he nacido en la noche del 26 de abril de 1900, bajo la conjunción de los planetas Mercurio y Saturno. Esto de haber nacido bajo dicha conjunción es una tremenda suerte, según me dice mi astrólogo, porque ganaré mucho dinero. Mas yo creo que mi astrólogo es un solemne badulaque, dado que hasta la fecha no tan sólo no he ganado nada, sino que me he perdido la bonita suma de diez mil pesos.

Además, por la influencia de Saturno — aquí habla mi astrólogo — tengo que ser melancólico y huraño, y no sé cómo hacer para estar de acuerdo con dicho señor y mi planeta, ya que colaboro en una revista que es humorística y no melancólica.

Ahora bien: Como el señor Director de Don Goyo me ha asegurado que hasta de Kublatrán y la Nigricia recibe cartas pidiéndole detalles de mi maravillosa existencia, no tengo inconveniente en complacer a tantas lectoras lejanas.


He sido un "enfant terrible".

A los nueve años me habían expulsado de tres escuelas, y ya tenía en mi haber estupendas aventuras que no ocultaré. Estas cuatro aventuras pintan mi personalidad política, criminal, donjuanesa y poética de los nueve años, de los preciosos nueve años que ya no volverán.

**YO Y FERRER**

**A**UNQUE parezca mentira, ya tenía un concepto profundo de lo que era política internacional y derecho privado y social.

En esa época fué cuando en Montjuich (España) fusilaron a Ferrer, el fundador de la Escuela Moderna. Este hecho, comentado por mis padres, me indignó de tal forma que, fabricando con papel de barrilete una bandera española, resolví vengarlo a Ferrer. Al efecto, colocándole un asta a la bandera, seguí de todos los vagos del barrio, me coloqué frente al almacén de un asturiano



## Humorísticas

ría en la cárcel porque tenía madera de futuro ladrón.

**MI PRIMER AMOR**

**E**RA pecosa y bizca, pero yo la creía más hermosa que la luna, y por eso le escribí esta carta:

"Señorita: Escapémonos al mar. Vestido de terciopelo negro la voy a llevar a mi barco pirata. Juro por el cadáver de mi padre ahogado que la amo. Suvo hasta la muerte: Roberto Godofredo, caballero de Ventimiglia, señor de Rocabruna, capitán del ballenero "El Taciturno".

Todos estos nombres los había tomado de una novela de Salgaril. Pues, ¿creerán ustedes?, la madre de esta pelandusquita, habiendo secuestrado la carta, casi me hace procesar por corruptor de menores.

**DE ROBERTO ARLT**  
AUTOR DE  
**"EL JUGUETE RABIOSO"**

bruto, y en medio de la gritería de los muchachos incendié el símbolo español. Luego, de una pedrada, le rompí al comerciante un vidrio del escaparate, y hui contento, seguro de que Ferrer, desde el cielo, aplaudía mi desagravio.

**JEFE DE LA MANO NEGRA**

**E**N aquellos días se hablaba mucho de los procedimientos de la Mano Negra para extorsionar a los que amenazaba. El asunto me interesó de tal forma que resolví hacer la prueba, y escogiendo como víctima a una señora vecina que sufría terribles ataques de epilepsia, le escribí una carta en la cual la informaba que si no ponía mil pesos en un árbol de su jardín, una noche de esas la degollaría. Al final de la esquila había impreso con betún una descomunada mano negra, y eso ya no parecía carta, sino el mensaje de un carbonero con oficial residencia en el infierno.

Cuando la pobre señora leyó el brulote, fué tal el susto que recibió, que le sobrevino un ataque del que casi se muere. Su esposo, que averiguó que yo era el autor del desaguisado, me hizo dar por mi padre una formidable paliza, y desde aquel día las comadres del barrio murmuraron que yo mori-

**MI PERSONALIDAD LITERARIA**

**Y**O soy el primer escritor argentino que a los ocho años de edad ha vendido los cuentos que escribí.

En aquella época visitaba la librería de los hermanos Pellerano. Allí conocí, entre otros, a don Joaquín Costa, distinguido vecino de Flores. El señor Costa, que conocía mis aficiones extramurales, me dijo cierto día:

— Si trues un cuento te lo pago.

Al siguiente domingo fuí a verlo a don Joaquín, y con un cuento!

Recuerdo que en una parte de dicho esperimento, un protagonista, el alcalde de Berlín, le decía a un ladrón que, escondido debajo de un ropero, no podía moverse:

— ¡Infame, levanta los brazos ni otro o te fusilo!

A don Joaquín lo impresionó de tal forma mi cuento que, emocionado, me lo arrebató de las manos, y prometiéndome leerlo después me regaló cinco pesos.

Y ése fué el primer dinero que gané con la literatura.

**SEÑOR Director de Don Goyo.**

Lo que he hecho después de los diez años de edad ocuparía, sin exagerar, diez volúmenes. Y mejor es terminar aquí.

Autobiografie Roberta Arlta publikována v časopise *Don Goyo*.

Zdroj: <[http://bib.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Arlt/hemeroteca/frame.html](http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/Arlt/hemeroteca/frame.html)>.



## Příloha 4

Obr. 6

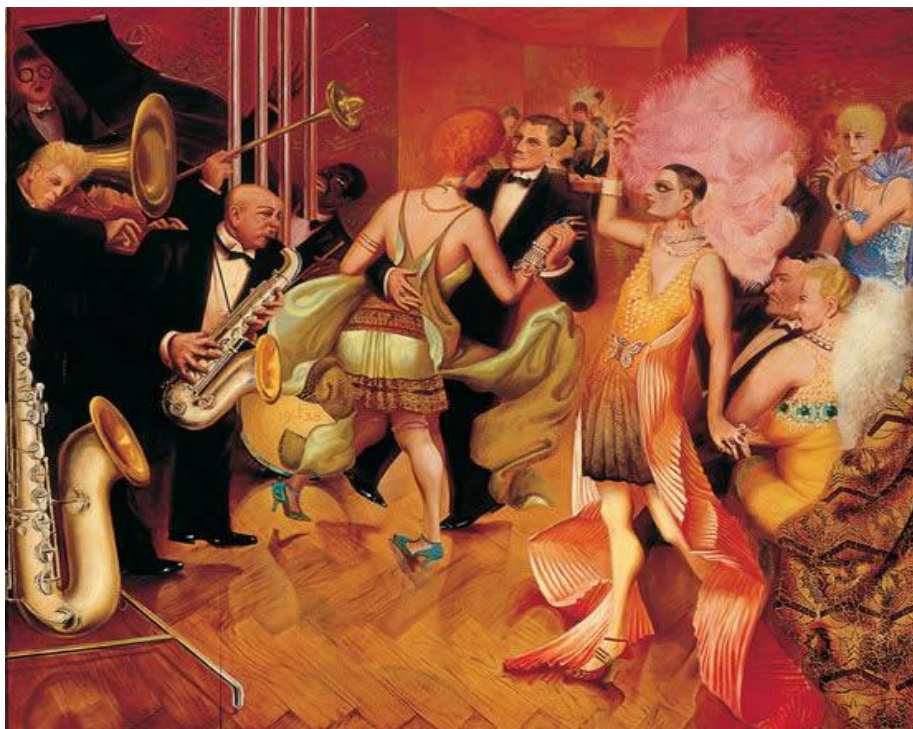


Obal sbírky povídek *El jorobadito* publikované roku 1933.

Zdroj: <<http://www.sololiteratura.com/arlt/arlnarrativa.htm>>.

## Příloha 5

Obr. 7



Otto Dix – Metropolis (1927-1928)

Zdroj: <<http://www.tendreams.org/dix.htm>>.

Obr. 8



Ludwig Meidner – Apokalyptische Stadt (1913)

Zdroj: <<http://www.lwl.org/pressemitteilungen/mitteilung.php?urlID=18230>>.